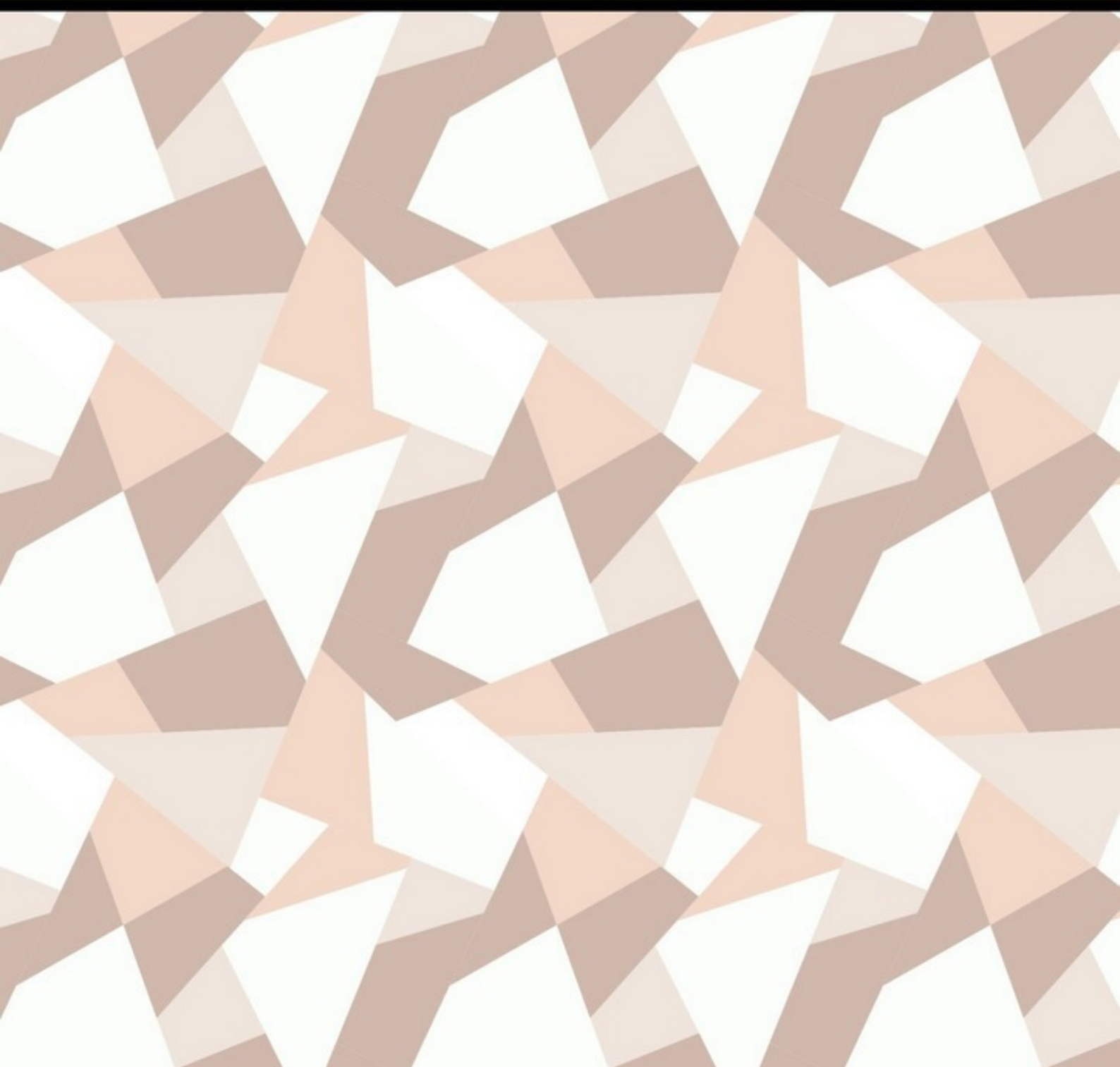


ЕЛЕНА БАРИНОВА

---

**Традиция У. Шекспира  
в драматургии П. Б. Шелли**



Елена Баринова

**Традиция У. Шекспира  
в драматургии П. Б. Шелли**

**Баринова Е.**

Традиция У. Шекспира в драматургии П. Б. Шелли /  
Е. Баринова —

В книге представлена диссертация Бариновой Е. А. на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.03 — литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература).  
Научный руководитель — доктор филологических наук, профессор  
М. И. Никола.

## Содержание

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| Введение                                                                    | 6  |
| Глава 1. Рецепция Шекспира в эстетике английского романтизма                | 11 |
| 1.1. Культ Шекспира в эстетике и творчестве английских романтиков           | 11 |
| 1.2. Шекспир в лирике, письмах и теоретических трудах Шелли                 | 19 |
| Глава 2. Проблемно-тематические традиции шекспира в драматургии Шелли       | 25 |
| 2.1. Традиция Шекспира в системе персонажей драм Шелли                      | 25 |
| 2.2. Тема провидения в разрешении трагического конфликта у Шекспира и Шелли | 41 |
| Конец ознакомительного фрагмента.                                           | 44 |

# **Традиция У. Шекспира в драматургии П. Б. Шелли**

**Елена Барина**

*Редактор* Марина Ивановна Никола

© Елена Барина, 2026

ISBN 978-5-0069-9018-0

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

## Введение

В современном литературоведении наиболее острый интерес продолжают вызывать проблемы интертекстуальности художественного текста, внедрение «чужого» текста в пределы «своего», преемственность традиции. Творчество Шекспира явилось одним из самых важных прецедентных текстов в истории литературы, наряду со Священным Писанием и рядом античных классических образцов. Под прецедентным текстом в данном случае понимается «текст, служащий ассоциативной опорой для адекватного понимания интертекстуально обогащенной речи»<sup>1</sup>. В данном исследовании рассматриваются примеры использования в драматических текстах Шелли как облигаторной интертекстуальности, то есть цитирования, так и более свойственной писателю-романтику алеаторной интертекстуальности (когда введение чужого слова не сопровождается отсылочной частью), то есть аппликации, аллюзии, реминисценции. Также устанавливаются типологические соответствия в драматургии Шелли и Шекспира, касающиеся отдельных типов персонажей, ряда композиционных приемов и мотивов.

В последнее время заметно актуализируются проблемы влияния Уильяма Шекспира на мировую литературу в целом и на творчество писателей различных стран в частности. Термины «традиция Шекспира», а также «шекспиризм» и «шекспиризация»<sup>2</sup> занимают в современных исследованиях важное место, особенно в аспекте диалога культур, когда, например, творчество Шекспира становится предшествующим текстом (претекстом) для произведений как русских, так и зарубежных писателей. Тема «Русский Шекспир»<sup>3</sup> во всей ее многоаспектности и масштабности давно обособилась в отдельное научное направление и признается актуальной на протяжении многих десятилетий. В этом отношении наиболее важными представляются труды М. П. Алексеева, Ю. Д. Левина, М. Г. Соколянского, Ю. Б. Орлицкого, Н. В. Захарова,<sup>4</sup> а также недавно защищенные кандидатские диссертации Т. В. Швецово́й, Е. Ю. Виноградовой, М. В. Елиферовой, Е. С. Демичевой, А. А. Евдокимова<sup>5</sup>. На материале русской литературы традиция Шекспира была рассмотрена не только в творчестве А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева, но и в произведениях Н. М. Карамзина, В. И. Жуковского, А. А. Дельвига, Н. В. Гоголя, А. К. Толстого, А. П. Чехова, А. А. Блока, М. И. Цветаевой, Б. Л. Пастернака и др.

Кроме того, на протяжении двух с половиной веков Шекспир и, по преимуществу, «гамлетовская тема» оказывают сильнейшее влияние на литературу Германии, где Гамлета смело называют своим соотечественником (знаковым оказалось стихотворение Ф. Фрейлиграта «Германия – это Гамлет» 1844 года). Начиная с XVIII века и до настоящего времени немецкие писатели и мыслители непрестанно обращаются к шекспировским образам и мотивам, по-сво-

<sup>1</sup> Москвин В. П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М., 2011. С. 12.

<sup>2</sup> О различении этих терминов говорится в статье: Луков В. А., Захаров Н. В. Шекспиризация и шекспиризм // Знание. Понимание. Умение. М., 2008. №3. С. 253—256.

<sup>3</sup> В качестве основной темы научного семинара «Шекспировские штудии» 2006 года был выбран именно этот вопрос.

<sup>4</sup> Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 240—280. Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. Соколянский М. Г. Перечитывая Шекспира: Работы разных лет. Одесса, 2000. Орлицкий Ю. Б. «Шекспировская» прозиметрия в русской драматургии XIX века // Шекспировские чтения. 2004. М., 2006. Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ: монография. М., 2008.

<sup>5</sup> Швецова Т. В. «Гамлет» в контексте творчества И. С. Тургенева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Архангельск. 2002. Виноградова Е. Ю. Шекспир в художественном мире А. П. Чехова: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2004. Елиферова М. В. «Повести Белкина» в контексте раннего восприятия Шекспира в России: 1790—1830: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03, 10.01.01. М., 2007. Демичева Е. С. «Шекспировский текст» в русской литературе второй половины XX – начала XXI в.: Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2009. Евдокимов А. А. Н. В. Гоголь и У. Шекспир: поэтика драматургии в сравнительном освещении: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2011.

ему понимая и переосмысливая их. В отечественном литературоведении можно отметить диссертационное исследование С. Г. Колпаковой<sup>6</sup>, которая, к примеру, изучает шекспировскую традицию в немецкой литературе XX века. Изучение творчества таких авторов, как Г. Мелвилл и У. Фолкнер, дает основание говорить о рецепции Шекспира в американском романе. Но самой продуктивной изучаемая традиция оказалась на родине драматурга, в литературе Великобритании<sup>7</sup>. Она рассматривалась в творчестве романтиков, Ч. Диккенса, Т. Гарди, А. Мердок, Д. Фаулза, Т. Стоппарда, Р. Найя и др. Изучению шекспировской традиции в английской литературе последующих эпох посвятили свои исследования такие англоязычные литературоведы как Г. У. Найт, А. Бартон, А. Р. Хокинс, Д. М. Кюри<sup>8</sup>. Отдельные аспекты в этом направлении изучались в работах отечественных литературоведов: Н. И. Соколова, Л. К. Байрамкулова, Д. С. Папкина и др.<sup>9</sup>

Что касается Шелли, то нельзя сказать, что шекспировское влияние в его творчестве изучали многие исследователи, особенно в отечественном литературоведении. Диссертационные работы И. Г. Гусманова и А. И. Сердюкова, посвященные драматургии Шелли, написаны соответственно в 1964 и 1965 годах. При этом И. Г. Гусманов анализирует четыре драмы Шелли («Освобожденный Прометей», «Ченчи», «Эллада» и «Карл Первый»), А. И. Сердюков только две: трагедию и незавершенную «историческую хронику», не выделяя заявленный аспект для специального рассмотрения. Исследования И. К. Неупокоевой, Б. И. Колесникова, Н. Я. Дьяконовой и А. А. Чамеева представляют безусловный интерес, но уделяют внимание другим проблемам творчества английского поэта. Собственно о своеобразии творчества П. Б. Шелли за последние двадцать лет было написано всего пять диссертаций на русском языке. Из них три посвящены изучению лирики (Л. И. Никольская, Г. Н. Остапюк, А. Д. Жук<sup>10</sup>), а две другие – эпистолярному наследию и рецепции Шелли в национальной (армянской) литературе<sup>11</sup>. При этом нужно признать, что в западноевропейском литературоведении изучение творчества П. Б. Шелли развивается более активно, даже стремительно. Самыми фундаментальными и научно значимыми для работы над темой стали монографии таких англоязычных ученых, как Б. Вивер, Д. Кин-Хилл, Ш. У. Синг, Д. Рейман, Дж. Холл, У. Кич, Дж. Хогл, С. М. Сперри и др.<sup>12</sup>

Заметим, что появление драматических жанров в творчестве Шелли происходит одновременно с другим событием в его жизни – переездом в Италию в качестве добровольного

<sup>6</sup> Колпакова С. Г. Шекспир в немецком литературном сознании XX века: интерпретации гамлетовской темы: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Казань, 2010.

<sup>7</sup> Показательно в этом отношении следующее научное издание: Английская литература XX века и наследие Шекспира. М., 1997.

<sup>8</sup> Knight G. W. Byron and Shakespeare. L., 1966. Barton A. Byron and Shakespeare. Cambridge, 2004. Hawkins A. R. Order, community, and Astarte: Revising Shakespeare in Byron's «Manfred». [Ph. D. dissertation]. Kentucky, 1997. Currie J. M. Borrowed authority, satirized genre: Appropriations of Shakespeare in Charlotte Smith's poetry and novels. [Ph. D. dissertation]. Nebraska, Lincoln, 2006.

<sup>9</sup> Соколова Н. И. «Гамлет» викторианский // Диалог в пространстве культуры. К 100-летию со дня рождения Бориса Ивановича Пуришева. М., 2003. Байрамкулова Л. К. Поэтика Айрис Мердок в свете проблемы интертекстуальности: Мердок и Шекспир: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Нальчик, 2005. Папкина Д. С. Шекспировские аллюзии в прозе Джона Фаулза: Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Великий Новгород, 2004.

<sup>10</sup> Никольская Л. И. Поэзия Д. Г. Байрона и П. Б. Шелли в России конца XIX – начала XX веков: Дис. ... доктора филол. наук: 10.01.03. Смоленск, 1990. Остапюк Г. Н. Лирика Шелли (проблема ритмики): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.04. Киев, 1994. Жук А. Д. Специфика жанров оды и гимна в эпоху романтизма (Ф. Гельдерлин и П. Б. Шелли): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. М., 1998.

<sup>11</sup> Амбарцумян Д. Г. Шелли в оценке армянской литературно-общественной мысли: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Ереван, 1990. Келлер Е. Р. Жанровые особенности писем Шелли: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. М., 2000.

<sup>12</sup> Weaver B. Prometheus Unbound. Michigan, 1957. King-Hele D. Shelley: His thought and work. L., NY, 1960. Singh S. U. Shelley and the dramatic form. Salzburg, 1972. Reiman D. H. Percy Bysshe Shelley. L., Basingstoke, 1976. Hall J. The Transforming Image: A Study of Shelley's Major Poetry. Urbana, Chicago, L., 1980. Keach W. Shelley's Style. NY, L., 1984. Hogle J. Shelley's Process: Radical Transference and the Development of his Major Works. Oxford, 1988. Sperry S. M. Shelley's Major Verse: The Narrative and Dramatic Poetry. L., 1988.

изгнанника. Именно в период пребывания в изгнании (1818—1822) «происходит соединение характерной для Шелли натурфилософской проблематики с социально-исторической»<sup>13</sup>. И в то же время именно в Италии Шелли постепенно приходит к освоению новых для него драматических жанров, которые романтик разрабатывает, опираясь на опыт «божественного» Шекспира. Безусловно, помимо шекспировской, для Шелли важными были традиции античных авторов, итальянских, испанских и английских поэтов. Сопоставление двух писателей – Шелли и Шекспира – началось с легкой руки Байрона, признавшего влияние Шекспира в трагедии «Ченчи». Шелли сам не раз признавался друзьям, что сочинял пьесы по образцу драм Шекспира. Родные и приятели Шелли впоследствии единодушно вспоминали, что любимым занятием романтика в семейном кругу было чтение Шекспира вслух<sup>14</sup>. Один из друзей Шелли – Э. Дж. Трелони – свидетельствует, что, работая над «Карлом Первым», Шелли стремился изобразить политические проблемы современного ему общества, а сюжет «Тимона Афинского» считал актуальным для современной романтической драмы.

Исследователи обращались к отдельным шекспировским аллюзиям и реминисценциям в произведениях Шелли. Статья на эту тему опубликована И. Г. Гусмановым, который последовательно проводит параллель между «творческой эволюцией Шелли и его интересом к той или иной стороне шекспировского творчества»<sup>15</sup>. Известный шекспировед Д. Бэйт в 1986 году выпустил монографию о влиянии Шекспира на творчество крупнейших английских романтиков<sup>16</sup>. В исследовании отмечены неоднозначное воздействие Шекспира на Вордсворта, его очевидное влияние на поэзию Блейка и Колриджа и *совершенно новый взгляд* на елизаветинца в поэмах Байрона, Китса, а также в драмах Шелли. Среди авторов статей, проводивших литературные связи между драмами Шекспира и Шелли, необходимо отметить таких ученых, как Д. Л. Кларк, С. Р. Уотсон, Б. Лэнгстон, Э. М. Тэйлор, Д. Харинтон-Люкер и Э. М. Голд<sup>17</sup>. Однако все они не выходили за рамки отдельных комментариев к интертекстуальным связям (например, сравнивали мотивы и образы трагедии «Ченчи» с «Королем Лиром», а также с «Отелло» и «Макбетом»). Таким образом, разрозненные, хотя достаточно оригинальные, замечания исследователей не приводили к многоаспектному и системному взгляду на влияние Шекспира в драматургии английского романтика. В связи с этим и было предпринято данное исследование.

Его **актуальность** обусловлена возросшим в современную эпоху интересом к проблемам диалога культур, роли классического наследия в становлении художника, интертекстуальности произведения, изучению форм и уровней, в которых интертекстуальность находит выражение. **Новизна исследования** заключается в рассмотрении всей драматургии Шелли с позиции отражения в ней шекспировской традиции и на всех уровнях (композиции, проблематики, системы персонажей, хронотопа, метафорики стиля и т. д.).

Основная **цель работы** – проанализировать проявление шекспировской традиции в драматических текстах П. Б. Шелли. Указанная цель определяет ряд следующих **задач**:

1) Изучить оценку наследия Шекспира в «манифестах» английских писателей-романтиков и в высказываниях Шелли;

<sup>13</sup> Гусманов И. Г. Лирика Шелли (1820—1822). Орел, 2008. С. 182.

<sup>14</sup> См., например: Пикок Т. Л. Воспоминания о Перси Биши Шелли // Пикок Т. Л. Аббатство кошмаров. Усадьба Грилла. М., 1988. Clark D. L. Shelley and Shakespeare // Publication of Modern Language Association, 1939. V. LIV, March, №1.

<sup>15</sup> Гусманов И. Г. Шелли и Шекспир // Метод и мастерство. Выпуск II. Зарубежная литература. Вологда, 1970. С. 43.

<sup>16</sup> Bate J. Shakespeare and the English Romantic Imagination. Oxford, 1986.

<sup>17</sup> Clark D. L. Shelley and Shakespeare // Publication of Modern Language Association, 1939. V. LIV, March, №1. Watson S. R. Shelley and Shakespeare: an Addendum // PMLA, 1940. V. LV. Langston B. Shelley's Use of Shakespeare // Huntingdon Library Quarterly, Vol. XII, 1949. Taylor E. M. Shelley and Shakespeare // Essays in Criticism. L., 1953. V. III, №3. Harrington-Lueker D. Imagination versus Introspection: «The Cenci» and «Macbeth» // Keats-Shelley Journal. Vol. 32, 1983. Gold E. M. King Lear and Aesthetic Tyranny in Shelley's The Cenci, Swellfoot the Tyrant, and The Witch of Atlas // English Language Notes, 1986 Sept; 24 (1).

2) Соотнести характер проблематики и трагического конфликта в драмах Шекспира и Шелли;

3) Проследить традицию Шекспира в системе сценических персонажей Шелли (на примере отдельных образов «Освобожденного Прометея», «Эдипа-тирана», «Карла Первого» и др.);

4) Проанализировать влияние принципов шекспировской композиции на структуру основных драматических текстов романтика;

5) Рассмотреть специфику и взаимосвязи ряда пространственно-временных образов в драматургии названных писателей;

6) Выявить роль сновидений в драматургии Шелли, свидетельствующих о влиянии отдельных сценических эпизодов и мотивов Шекспира;

7) Определить значение музыкальных и природных образов Шекспира в художественном мире драматических творений Шелли;

8) Рассмотреть традицию шекспировской метафоры в поэтическом языке драм Шелли.

**Объектом исследования** является проявление шекспировской традиции в драматургии П. Б. Шелли.

**Предмет исследования** составляет драматургия П. Б. Шелли (1818—1822): «Освобожденный Прометей» («Prometheus Unbound»), «Ченчи» («The Cenci»), «Эдип-тиран, или тиран Толстоног» («Oedipus Tyrannus; or, Swellfoot the Tyrant»), «Эллада» («Hellas»), «Карл Первый» («Charles the First»).

**Теоретической основой** исследования послужили труды по шекспироведению М. М. Морозова, Л. Е. Пинского, А. А. Аникста, Ю. Ф. Шведова, В. П. Комаровой, В. А. Лукова, К. Мюира, В. Р. Элтона, С. Дэвис и др. Кроме того, особую значимость представляли труды отечественных исследователей романтизма: Н. Я. Берковского, Б. Г. Реизова, Е. И. Клименко, Н. Я. Дьяконовой, А. А. Елистратовой, Н. А. Соловьевой, С. В. Тураева, В. П. Федорова, Г. Н. Храповицкой, Е. В. Халтрин-Халтуриной и др. В основу исследования положены также труды русских и зарубежных литературоведов-компаративистов: А. Н. Веселовского, М. М. Бахтина, В. М. Жирмунского, И. О. Шайтанова, Ю. Кристевой и др. Для анализа драматических произведений большое значение представляли работы по теории драмы А. А. Аникста, В. Волькенштейна, В. Сахновского-Панкеева, В. Е. Хализева и др.

**Методологическую основу** работы составляют метод целостного анализа произведения, а также сравнительно-исторический, типологический, биографический, лингвопоэтический и социокультурный.

**Теоретическая значимость** диссертации состоит в том, что ее материалы могут быть использованы при проведении дальнейших научных исследований о влиянии Шекспира как на творчество П. Б. Шелли и английских романтиков, так и на других представителей западноевропейской литературы, прежде всего драматургов.

**Практическая значимость** исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы при разработке лекционных материалов по истории зарубежной литературы и театра, при чтении спецкурсов по английской романтической литературе, при написании исследовательских работ по проблемам рецепции Шекспира в последующей культуре.

**Апробация работы.** Результаты диссертационного исследования были изложены в докладах на XXI, XXII и XXIII Пуришевских чтениях, на IV Международной научной конференции в Минске, на III Международной научно-практической конференции в Самаре, а также в ряде научных статей. Две статьи по теме диссертации были опубликованы в журналах перечня ВАК. Кроме того, основные положения и выводы исследования были обсуждены на кафедре всемирной литературы МПГУ.

**Структура диссертации.** Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка, который включает 242 источника, из них 82 на английском языке.

**Положения, выносимые на защиту.**

1) Интерес П. Б. Шелли к Шекспиру возникает на фоне общей увлеченности романтиков, в том числе английских, творчеством великого драматурга Возрождения.

2) Художественное творчество, критические заметки и письма Шелли обнаруживают частое обращение поэта к образам, мотивам и сюжетам Шекспира, свидетельствующее о глубоко увлечении драматургом Возрождения.

3) Родство проблематики и трагических конфликтов лежит в основе близости сценических персонажей Шекспира и Шелли: например, Прометей как страдающий титан соотносится с Гамлетом и Лиром, здравомыслящий шут Арчи близок шуту Лиры, а тиран Эдип напоминает Ричарда III, Фальстафа и Юлия Цезаря, что подтверждается анализом поэтики упомянутых персонажей Шелли.

4) Христианская тема божественного суда, выражающаяся в формах пророчеств, природных знамений и сновидений, играет первостепенную роль в разрешении трагического конфликта у Шекспира и, в свою очередь, у Шелли.

5) Оппозиция временных символов «ночь/день», «прошлое/будущее», «время/вечность» и пространственных образов «пещера/тюрьма/свобода» наполняется в драмах Шелли особым смыслом, обнаруживающим интертекстуальные связи с театром Шекспира.

6) Ряд принципов шекспировской композиции плодотворно используется в драматургии Шелли: включение дидактических поучений в эпилоги, создание сонетно-лирических монологов, добавление «шекспировской рифмы», плач по исчезнувшей красоте как возможный принцип завершения, саморазоблачающие реплики злодеев в экспозиции трагедий, контрасты в расположении сцен и в противопоставлении героев.

7) Провиденциальная функция сновидений и стремление протагониста к обновлению мира с помощью волшебства сближает такие пьесы Шекспира и Шелли, как «Ричард III», «Макбет», «Буря» и «Освобожденный Прометей», «Ченчи», «Эллада».

8) Введение песенных партий героев, звучание «небесной музыки» в финале драм как воплощение идеального мира, а также активное участие сил природы в картине драматических событий соотносятся с шекспировской традицией в театре Шелли.

9) Метафоры мира-театра, родины-тюрьмы, каменных слез, зеленого взгляда клеветы/ревности и др. в поэтическом языке Шелли являются подтверждением прямого влияния на него образности Шекспира.

10) Шекспировские образы и мотивы развиваются и преображаются в художественном мире драматургии Шелли в соответствии с характером замысла поэта-романтика и спецификой его художественного дарования.

## Глава 1. Рецепция Шекспира в эстетике английского романтизма

### 1.1. Культ Шекспира в эстетике и творчестве английских романтиков

*Образно говоря, о поэте можно сказать, как Шекспир сказал  
о человеке, что он смотрит в будущее и прошлое.*

*У. Вордсворт. Предисловие к «Лирическим балладам».*

Открытие Шекспира после кратковременного «забвения» произошло в XVIII веке, в том числе благодаря таким писателям самых разных литературных направлений, как Г. Уолпол, Э. Монтегью, У. Ричардсон, Г. Филдинг, Дж. Уортон, Г. Э. Лессинг. Немецкий философ И. Г. Гердер опубликовал в 1770 году знаменательную для немецкой критики статью «Шекспир». Впоследствии И. В. Гёте посвятил исследованию шекспировского творчества две статьи («Ко дню Шекспира» (1771), «Шекспир, и несть ему конца» (1813—1816)), а также устами героя рассуждал о Шекспире в романе о Вильгельме Мейстере. Во второй статье о Шекспире Гёте высказывает мнение, что английский поэт впервые в истории литературы соединяет древнее и современное искусство, его творения представляют собой синтез героического и романтического начал. Знаменательно, что драма Ф. М. Клингера «Буря и натиск» (1776) сюжетно соотносится с шекспировской трагедией «Ромео и Джульетта».

Однако наиболее ценные и развернутые суждения о Шекспире оставили писатели, принадлежащие к среде немецких романтиков. Ф. Шлегель считал Шекспира «вершиной современной поэзии»<sup>18</sup>. Философ и критик хвалил драматурга за неприукрашенную правдивость изображения, за мысль «о первоначальном величии и возвышенности человека»,<sup>19</sup> а также отмечал глубочайший *трагизм* его произведений. Среди критических набросков Шлегеля есть и довольно оригинальные суждения о композиционных особенностях шекспировских пьес<sup>20</sup>.

В свою очередь, А. Шлегель в своих «Чтениях о драматическом искусстве и литературе» отметил отличие «романтического» театра Шекспира от античной драматургии Софокла: *живописный стиль* приходит на смену пластическому. Для романтического искусства характерны *духовные колебания между прошлым и будущим*, тогда как Античность уверенно расположилась «на почве действительности»<sup>21</sup>. Л. Тик также высоко ценит поэтическое мастерство Шекспира, помещая его в один ряд с такими драматургами, как Шиллер и Гёте, и, создавая ряд критических статей о Шекспире («Трактовка чудесного у Шекспира», «Письма о Шекспире» и др.), Тик подчеркивает смешение реального и фантастического в его драматической поэзии, а также «яркое проявление национальности»<sup>22</sup>. Э. Т. А. Гофман создает критическую статью под названием «Необыкновенные страдания одного директора театров». В этом эссе роман-

---

<sup>18</sup> Шлегель Ф. Об изучении греческой поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Под ред. А. С. Дмитриева. М., 1980. С. 49.

<sup>19</sup> Шлегель Ф. История древней и новой литературы // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Под ред. А. С. Дмитриева. М., 1980. С. 67.

<sup>20</sup> См. §3.1. «Принципы шекспировской композиции в драматургии Шелли».

<sup>21</sup> Шлегель А. Чтения о драматическом искусстве и литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Под ред. А. С. Дмитриева. М., 1980. С. 131.

<sup>22</sup> Логвинова И. В. Теория комедии в эстетике йенского романтизма: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08, 10.01.03. Тверь, 2011. С. 72.

тик довольно обстоятельно, в диалогической форме объясняет свои взгляды на театр Шекспира, на уникальные особенности его образов (с их трагикомической основой) и на вневременную актуальность его пьес. Г. Гейне назвал произведения Шекспира «светской библией», сочинил трагедию по шекспировскому образцу «Вильям Ратклиф» (1823) и создал небольшое эссе на тему «Девушки и женщины Шекспира» (1839). Из французских романтических писателей большое внимание к творчеству Шекспира проявили А.-Л.-Ж. Де Сталь, А. Де Виньи, В. Гюго и Ф. Стендаль.

В свою очередь, практически все английские романтики относились к Шекспиру с неизменным восхищением и восторженным почитанием. При создании «*Лирических баллад*» пьесы Шекспира казались **У. Вордсворту** совершенными благодаря их метрической организованности и чередованию сильных страстей с обычными чувствами. Поэтому, по убеждению лейкиста, жалость и другие приводящие к «хаосу» эмоции, вызванные сценами Шекспира, никогда не переходят «границы удовольствия». Кроме того, Вордсворт подчеркнул, что и сам обратился к стихотворной форме потому, что ситуации, связанные «с чрезмерным страданием, лучше воспринимаются в стихах, особенно рифмованных, чем в прозе»<sup>23</sup>. Шекспир в глазах Вордсворта также активно пользовался этим своеобразным приемом *упорядочивания глубоких чувств и мыслей* зрителя с помощью поэзии. При противопоставлении фантазии и воображения романтик, вслед за С. Т. Колриджем, иллюстрирует великую произвольно-преобразующую сущность воображения цитатой из «Короля Лира» (обращением Лира к небесам: «Вас не корю, стихии, за жестокость; / Не отдавал вам царства я, не звал вас / Детьми», III, 2).

Собственная «готическая» драма Вордсворта «*Пограничники*» (1796), в которой происходит своеобразная философская полемика с У. Годвином, может считаться очередным примером влияния Шекспира на романтический театр. В «*Оде об откровениях бессмертия*», по мнению Б. Вирфелдера, есть прямое сходство с известным монологом Просперо в «Буре» (V, 1)<sup>24</sup>. Вступительные строки «*Тинтернского аббатства*», по замечанию Н. Ро, дают основание предполагать влияние одной из самых волнующих сцен «Короля Лира» (III, 3, 28—33)<sup>25</sup>. В стихотворении «*Нас семеро*» Н. Ро находит своеобразное повторение детской непосредственности, переданной в репликах сына Макдуфа («Макбет», IV, 2, 30—37); заключительные строки «*Саймона Ли*» напоминают о людской неблагодарности, испытанной Лиром<sup>26</sup>. Но в то же время, по верному наблюдению Д. Китса, Вордсворт в большей степени был учеником и последователем Д. Мильтона, нежели Шекспира.

Иная ситуация обнаруживается при анализе творчества **У. Блейка**. Его постоянными вдохновителями и «учителями» в равной степени были и Шекспир, и Милтон. Поэзия Блейка вообще изобилует мифологическими, библейскими и литературными реминисценциями. Особенно много шекспировских строк в сборнике «Поэтические наброски» (1783). Например, «*Безумная песня*» навеяна трогательными монологами Эдгара из «Короля Лира», «*Игра в жмурки*» подражает фрагменту из комедии «Напрасные усилия любви» (V, 2). Заимствование из «Генриха IV» (I, 1) можно заметить в балладе «*Король Гвин*». Кроме этого, по наблюдениям исследователей (А. М. Зверев), незавершенная драма «*Эдуард III*», развивая традиции шекспировских хроник, более всего приближается к пьесе «Генрих V». Одно из стихотворений «Манускрипта Россетти» называется «*Пророчество Мерлина*» и, без сомнения, отсылает читателя к изречению Шута в «Короле Лире» (III, 2). В целом Блейку были близки *мотивы тираноборчества* и в то же время *сострадания* к несчастным, обездоленным

<sup>23</sup> Вордсворт У. Предисловие к «Лирическим балладам» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Под ред. А. С. Дмитриева. М., 1980. С. 273.

<sup>24</sup> Thierfelder B. Wordsworth's Ode: Intimations of Immortality, Shakespeare's The Tempest 5.1, and Vaughan's The Retreat // The Explicator. Washington: Spring 2005. Vol. 63, Iss. 3. P. 136—138.

<sup>25</sup> Roe N. The Politics of Nature: William Wordsworth and Some Contemporaries. Basingstoke; NY, 2002. P. 170.

<sup>26</sup> Ibid. P. 191, 189.

людям, важные для Шекспира. Не чужды романтику и юмор при размышлении над сложными социальными вопросами, своеобразное *смешение трагического и комического* начал в лирической поэзии, навеянное Шекспиром (стихотворение «Игра в жмурки» легко и непринужденно, в шуточной форме объясняет необходимость перемен в политике и законодательстве; в поэме «*Остров на луне*» с помощью цитаты из «Гамлета» высмеиваются «псевдо-благотели» отчизны). У. Блейк также создал несколько иллюстраций к произведениям Шекспира («Сон в летнюю ночь» и «Макбет»).

Но одним из самых последовательных почитателей шекспировского таланта становится **С. Т. Колридж**. С 1808 по 1819 годы названный романтик публикует лекции о Шекспире, которым суждено было не только вызвать живой интерес современников, но и оставить ярчайший след в истории романтической критики. Колридж вслед за братьями Шлегелями отмечает глубину философской мысли и нравственного воздействия Шекспира, а также естественную противоречивость созданных им характеров. Гамлет, по Колриджу, обладает незаурядным внутренним миром и богатейшим воображением, а потому не видит смысла в реальных, волевых действиях. Цитаты из Шекспира иллюстрируют основные эстетические определения, выдвинутые Колриджем в лекциях: воображение как основной способ познания, механическая и органическая формы поэзии, особые качества поэта и драматурга (способность к бесконечному перевоплощению). Для Колриджа Шекспир воплощает вершину «*драматического воображения*», тогда как Мильтон – величайший представитель «*эгоцентрической*» поэзии. В целом шекспировская критика Колриджа лишена последовательности и всестороннего анализа произведений (Н. Я. Дьяконова). Хотя есть и другое мнение. Английский исследователь К. Д. Ли, напротив, доказывает, что многочисленные заметки Колриджа о Шекспире составляют целостную и продуманную систему<sup>27</sup>. Даже частные замечания Колриджа о пьесах Шекспира, в особенности о великих трагедиях елизаветинца, являются новаторскими. Необходимо отметить, что безусловное следование шекспировским традициям, проявившееся уже в ранней пьесе «*Осорио*» (1797), гораздо ярче раскрывается в двух зрелых трагедиях С. Т. Колриджа: в переработке первой драмы, названной поэтом «*Раскаяние*» (1812), и в трагедии «*Заполя, рождественская сказка в двух частях*» (1815)<sup>28</sup>. В трагедии о средневековой Испании «*Раскаяние*», развивающей помимо шекспировской также «*готическую*» традицию, действуют два контрастных героя: благородный Альвар и его «*демонический*» брат Ордонио, воплощающий черты многих жестоких героев-макиавеллистов Шекспира.

**В. Скотт** ценит в «могучем чародее» Шекспире, прежде всего, беспристрастное изображение жизни и человеческих характеров. Однако в «Эссе о драме» (1819) Скотт доказывает, что произведения Шекспира были сформированы своеобразием его исторической эпохи, а потому современный драматург не должен следовать его заблуждениям. Сам романтик, несмотря на свое преклонение перед культурой XVIII столетия, развивал традиции Шекспира, одновременно обращаясь к его мыслям и образам на страницах своих сочинений. Будучи другом актера Д. Кембла, исполнителя шекспировских ролей, В. Скотт пишет для него стихотворную «*Прощальную речь мистера Кембла*» (1817), посвященную его заключительному спектаклю («*Макбет*»). В произведении «*Пуритане*» (1816) можно встретить пятнадцать аллюзий к шекспировским текстам. В романе «*Роб Рой*» (1817) встречается около десяти упоминаний шекспировских героев (Пистоль, Пойнс, Галь, Кассио, Мальволио) и сценических эпизодов, выражающих «*чрезвычайно сильные*» чувства<sup>29</sup>. В «*Квентине Дорварде*» (1823)

<sup>27</sup> Подробнее об этом: Lee K. D. Wholeness in fragments: Coleridge's Shakespearean criticism. [Ph. D. dissertation]. University of Glasgow; 2000. Badawi M. M. Coleridge: Critic of Shakespeare. Cambridge, 1973. См. также отечественное исследование на эту тему: Яковлева Г. В. Эстетические взгляды Колриджа и его «Лекции о Шекспире». Л., 1975.

<sup>28</sup> Согласно авторскому предисловию, «*Заполя*» является своеобразным романтическим переложением «*Зимней сказки*» Шекспира.

<sup>29</sup> Scott Sir Walter. The Journal of Sir Walter Scott ed. W. E. K. Anderson. Oxford, 1972. P. 252.

выделяется семнадцать цитат из различных пьес Шекспира. Наибольший интерес в момент подбора эпиграфов и аллюзий романтик проявлял к историческим хроникам, а также к пьесам «Юлий Цезарь», «Гамлет», «Макбет» и «Буря». По утверждению Н. Я. Дьяконовой, в романах В. Скотта изображены, «по образцу шекспировских хроник, целостные панорамы эпохи в подвижном взаимодействии противоположных интересов»<sup>30</sup>. Композиция его прозаических произведений, в согласии с традицией Шекспира, подчинена всестороннему, многоаспектному изображению действительности с ее взаимоисключающими, контрастными началами как в социальном, так и в психологическом планах. Примером может служить исторический роман (с чертами народной баллады, нравоучительного, готического и психологического романов)<sup>31</sup> «Ламмермурская невеста» (1819), в основе которого лежит трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта». При этом мастерство поэтов и романистов прошлых веков (Мильтон, Драйден, Филдинг) В. Скотт оценивает с точки зрения их близости к Шекспиру, к его неизменной верности природе.

**Д. Г. Байрон**, оставивший небольшое количество критических работ, в своих поэтических творениях обращается к Шекспиру не так часто: при упоминании некоторых его героев, а также при цитировании в эпиграфах и непосредственно в текстах («Английские барды и шотландские обозреватели», «Паломничество Чайльд-Гарольда», «Манфред», «Беппо», «Дон Жуан» – в последнем встречается около 28 аллюзий и реминисценций из различных произведений Шекспира, что представляется своеобразным «рекордом» даже для романтической поэмы). Тем не менее, исследователь А. А. Аникст не без оснований назвал Байрона «антиподом Шекспира в еще большей степени, нежели Шиллер»<sup>32</sup>. Байрон – прежде всего, создатель *философской драмы*, в которой сильная личность пребывает в бездействии, размышляя над важнейшими проблемами современности. Поэтому при сопоставлении Шекспира и Байрона А. С. Пушкин отдавал предпочтение первому, считая, что в пьесах Байрона изображены ничтожные характеры, воплощающие определенные черты авторской индивидуальности (гордость, ненависть, тоска)<sup>33</sup>. Безусловно, французский классицистический театр восемнадцатого века в большей степени отвечал литературным вкусам Байрона, чем драматургия Шекспира. Это подтверждают три его «классицистические» трагедии 1820—1821 годов, а также письмо к Д. Мюррею от 14 июля 1821 года и сдержанный отзыв Байрона о трагедии Шелли «Ченчи», следовавшей, по мнению Байрона, «худшему образцу» – пьесам Шекспира.

Однако уже в «Манфреде» (1816) можно обнаружить некоторые отголоски из «Гамлета», «Макбета» и «Бури». А в стихотворном романе «Дон Жуан» (1818—1823) присутствует семь упоминаний «Гамлета», пять цитат из трагедии «Макбет», трижды перефразирован «Генрих IV», дважды встречаются аллюзии к «Отелло» и «Юлию Цезарю». При этом каждый раз Байрон не просто приводит знакомый читателям шекспиризм, но и по-своему объясняет, комментирует его в сатирическом духе своей заключительной, итоговой поэмы. Известно, что первоначально Д. Г. Байрон собирался предпослать «Дон Жуану» эпиграф из «Двенадцатой ночи» (II, 3): «Уж не воображаешь ли ты, что если ты добродетелен, то не бывать больше на свете ни пирогам, ни пиву? Будут! И имбирь все так же будет обжигать рот!».

А. С. Пушкиным и В. Скоттом независимо друг от друга было отмечено безграничное «шекспировское разнообразие» «Дон Жуана»<sup>34</sup>. По мнению Н. Я. Дьяконовой, «„шекспировским“ было и смешение в поэме Байрона страшного и смешного, высокого и низкого, прозаического и поэтического. <...> Герои и героини Байрона несут на себе отпечаток душевного

<sup>30</sup> Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. М., 1978. С. 94—95.

<sup>31</sup> Там же. С. 101.

<sup>32</sup> Аникст А. А. Байрон-драматург // Байрон Джордж Гордон. Пьесы. М., 1959.

<sup>33</sup> Пушкин-критик. М., 1950. С. 100.

<sup>34</sup> Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. М., 1978. С. 126.

величия, самозабвения и внутренней сложности, присущих прославленным персонажам Шекспира. Даже в классицистической по своим приемам сатире „Бронзовый век“ (1823) Байрон рисует могучий и противоречивый образ Наполеона, близкий великим злодеям и честолюбцам шекспировских трагедий»<sup>35</sup>.

В 1966 году английский шекспировед Дж. У. Найт опубликовал монографию «Байрон и Шекспир». В десяти главах этого исследования ученый рассматривает рецепцию важнейших сюжетов Шекспира в дневниках, переписке и творчестве романтика. Например, в пятой главе Дж. У. Найт говорит о значительном влиянии мрачных сцен, образов, идей «Ричарда III» и «Макбета» на Байрона. Исследователь проводит параллели между Макбетом и Манфредом, а также находит в «Дон Жуане» сцену (XIV, 5, 6), описывающую то же настроение героя, что было у Макбета перед совершением убийства<sup>36</sup>. Современная американская исследовательница Э. Р. Хокинс в своей диссертации «Порядок, общность и Астарта: пересмотр Шекспира в „Манфреде“ Байрона» отказывается интерпретировать драматическую поэму Байрона как автобиографическое признание о романтическом изоляционизме и эгоцентризме. Вместо этого она изучает интертекстуальные связи «Манфреда» с мировоззрением и наследием Шекспира (и Возрождения в целом). Э. Р. Хокинс считает «шекспировскими» в поэме изображение колдовства и судьбы, а также личности, зависимой от общества, в период политической нестабильности (в «Макбете», «Буре»). Рассуждения о борьбе материи и духа, а также о бессмертных страданиях человека Байрон выводит из монолога шекспировского Гамлета. При этом образ Астарты Э. Р. Хокинс считает важнейшим «координационным центром для решения этих вопросов»<sup>37</sup>. Таким образом, можно сказать, что несмотря на свои высказывания Байрон, по крайней мере, в двух поэмах («Манфред», «Дон Жуан») решал сложные философские задачи с привлечением идей и афоризмов Шекспира. Причем в последнее время интерес к проблеме шекспировского влияния в творчестве Байрона значительно возрастает<sup>38</sup>.

Система эстетических взглядов Д. Китса тесно связана с воззрениями У. Хэзлитта на литературу. Хэзлитт, в свою очередь, продолжал критическую традицию Вордсворта и Колриджа и утверждал, что творчество Шекспира олицетворяет *общечеловеческую мудрость и абсолютное познание* («Персонажи шекспировских пьес», 1817)<sup>39</sup>. По мнению Хэзлитта и Китса, образы Шекспира возвышают нашу душу не потому, что напрямую провозглашают моральные истины, а благодаря своей внутренней красоте и естественной правдивости. Для эстетики Китса характерно отождествление истины и красоты, а также прославление «внутренней сути»<sup>40</sup> поэзии, которая должна быть *высокой и ненавязчивой*. При этом главным достоинством искусства Д. Китс называл производимые им сильные *эмоции, экспрессию*, способную «испарить все ненужное, скрывавшее красоту и истину»<sup>41</sup>. Ярчайшим примером такого литературного произведения, оказывающего вместе с интеллектуальным и огромное эмоциональное воздействие, романтик считал «Короля Лира».

Поэзия, по Китсу, не должна ничего доказывать или оспаривать, а «просто шепнуть слова откровения ближнему»,<sup>42</sup> поделиться с читателем случайно открытой мудростью. В переписке

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Knight G. W. Byron and Shakespeare. London, 1966. P. 177, 162.

<sup>37</sup> Hawkins A. R. Order, community, and Astarte: Revising Shakespeare in Byron's «Manfred» [Ph. D. dissertation]. Kentucky, 1997.

<sup>38</sup> Montag L. Byron's Allusions to Shakespeare in Don Juan // The Byron Journal. 30 (2002): P. 29—37; Barton A. Byron and Shakespeare. Cambridge, 2004; Williams M. «... the worst of models – though the most extraordinary of writers»: Shakespeare, the Romantics and Byron // Shakespeare in Southern Africa. Grahamstown, 2009. Vol. 21. P. 61—68.

<sup>39</sup> Hazlitt W. The round table. Characters of Shakespeare's plays. L., 1957.

<sup>40</sup> Китс Д. Из переписки // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Под ред. А. С. Дмитриева. М., 1980. С. 352.

<sup>41</sup> Там же. С. 350.

<sup>42</sup> Там же. С. 356.

с друзьями Китс, постоянно цитируя Шекспира, признавался, что основной принцип его поэзии – «удивлять не своей необычностью, но *чудесными крайностями*»,<sup>43</sup> чтобы читатель нашел в ней собственные благородные помыслы. Однако самой оригинальной мыслью Китса стал тезис о поэте-хамелеоне, который был сформулирован в октябре 1818 года и проиллюстрирован творениями Шекспира. Идея о «безличности», о протеизме настоящего поэта витала в воздухе (о способности Шекспира как драматурга к перевоплощению говорилось У. Ричардсоном, С. Т. Колриджем, Ч. Лэмом и другими), но наиболее полно и убедительно, по нашему мнению, об этом рассуждал Китс. Еще в декабре 1817 года Китс в письме своим братьям отметил отличительную особенность Шекспира и других гениальных писателей: все они должны обладать «*негативной способностью*» – то есть способностью «находиться во власти колебаний, фантазии, сомнений, не имея привычки назойливо докапываться до реальности и здравого смысла <...> у настоящего Поэта чувство Красоты затмевает все прочие помыслы»<sup>44</sup>. Связывая этот тип поэтической индивидуальности с именем Шекспира и противопоставляя его «эгоистическому великолепию» Вордсворта, Китс уверяет адресата, что поэт – «самое непозитическое из всех созданий», ибо лишен своего лица и одинаково стремится к изображению как светлых, так и темных сторон действительности («с равным наслаждением дает жизнь Яго и Имогене»<sup>45</sup>). Истинный поэт лишен собственной индивидуальности и каких-либо интересов, предпочтений, вкусов; он бесстрастно взирает на мир, пока не находит новый объект для перевоплощения.

Довольно обстоятельно идею «негативной способности» поэта, а также некоторые традиции шекспировского «Короля Лира» в творчестве Китса изучил американский исследователь Э. Лил в своей диссертации 2005 года<sup>46</sup>. Китс, по общему признанию друзей, был знатоком творчества Шекспира и еще в 1817 году приобрел семитомное издание его драматических произведений;<sup>47</sup> свой последний сонет «К звезде» Китс записал по пути в Италию на свободном листе своего томика Шекспира. По мнению отечественных критиков (Н. Я. Дьяконова), многие произведения Китса вдохновлены литературой Возрождения, особенно творчеством Данте, Боккаччо и Шекспира. Например, поэма «*Канун Святой Агнессы*» (1819) навеяна образами из трагедии «Ромео и Джульетта». Однако если у Шекспира дана психологическая индивидуализация персонажей, то у Китса возникают абстрактные образы, пылающие страстью. Китс вспоминает о «горестном» короле Лире в раннем стихотворении «*Подражание арабскому*», затем в сонете «*Перед тем как перечитать „Короля Лира“*», где автор упоминает также поэму Э. Спенсера «Королева фей» с ее поэтическим переложением известного сюжета. Лирический отрывок Китса «*О смерти*» содержит размышления, близкие к знаменитому монологу Гамлета о смысле жизни.

В соавторстве с другом Ч. Брауном Китс сочиняет трагедию о противостоянии между императором и его сыном «*Оттон Великий*» (1819), которая, хотя и содержит множество лексических заимствований из Шекспира, не представляет сложных характеров и конфликтов<sup>48</sup>. В поэме Китса «*Гиперион*» (1820), при явной отсылке автора к творчеству Д. Мильтона (сходство первой книги поэмы с первой частью «Потерянного рая»), также прослеживается и традиция Шекспира. Например, упоминание о том, что великая богиня Тейя смогла бы огненное колесо Иксиона «мизинцем остановить»,<sup>49</sup> напрямую соотносится с высказыванием короля

<sup>43</sup> Китс Д. Из переписки // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Под ред. А. С. Дмитриева. М., 1980. С. 357.

<sup>44</sup> Там же. С. 351.

<sup>45</sup> Там же. С. 358.

<sup>46</sup> Leal A. Negative capabilities: Keatsian thresholds from «King Lear» to «Vampyr». NY, 2005.

<sup>47</sup> James D. G. Keats and King Lear // Shakespeare Survey. Volume 13: King Lear. Ed. Allardyce Nicoll. Cambridge, 1966.

<sup>48</sup> Beaudry H. R. The English Theatre and John Keats. Salzburg Studies in English Literature, 1973. P. 178–189.

<sup>49</sup> Китс Д. Гиперион // «Свободной музы приношение...»: Европейская романтическая поэма / Сост., предисл., при-

Лиры о его собственном «огненном» колесе судьбы (IV, 7). Кроме того, сестра Сатурна в поэме Китса своим трогательным сочувствием свергнутому брату напоминает Корделию, страдающую опечаленному отцу. В то же время убедительная речь, обращенная Небом к сыну Гипериону, содержит в поэме Китса наставление не склоняться под бременем судьбы, а гордо сопротивляться несправедливым ударам злодеев. Такой монолог призрачного героя-голоса вызывает в памяти знаковое выступление тени отца Гамлета в трагедии Шекспира («Гамлет»; I, 5). По мнению канадского исследователя Д. А. Кента, Китс создал второй вариант поэмы «Гиперион» о мистической беседе странника с Монетой «в связи с его отношением к Шекспиру» (не мечтателю, но мудрецу, гуманисту и целителю человечества)<sup>50</sup>.

О Шекспире размышляли не только признанные мастера английской романтической литературы, но и менее значительные писатели этого периода и направления. Например, Р. Саути не остался в стороне от экспериментов по «шекспиризации» драмы и в 1794 году сочинил пьесу о бунтовщике XIV века «Уот Тайлер». Современные исследования говорят о прямом влиянии Шекспира на поэзию и прозу романтической писательницы Ш. Смит<sup>51</sup>. Один из «лондонских романтиков» Ч. Лэм создал трагедию в духе великого драматурга «Джон Вудвил» (1802) и «Пересказы пьес Шекспира» (1807) для детского чтения<sup>52</sup>. По убеждению Ч. Лэма, Шекспир обладает потрясающим интеллектом, глубинным пониманием человеческих характеров, свободным способом изображения земных страданий и несчастий. При этом Лэм доказывает, что для верного истолкования поэтических образов Шекспира необходимо непосредственное чтение его великих трагедий, а не представление их на сцене. Подобную мысль также высказывал И. В. Гёте, автор драмы для чтения «Фауст». Гёте считал, что «произведения Шекспира не для телесных очей»<sup>53</sup>. Продолжателем эстетических идей Вордсворта и Колриджа, в том числе связанных с культом Шекспира, становится Т. Де Квинси, написавший оригинальную статью «О стуке в ворота в Макбете» (1823).

Вообще интерес английских романтиков к Шекспиру, проявившийся в разнообразном освоении его творчества, является одной из актуальных тем литературоведческих изысканий. Замечательное исследование на тему романтической критики Шекспира и ее сходства с теориями «читательского отклика» XX века (В. Изер. С. Фиш, Х. Р. Яусс) провел британский филолог Ю. Хан<sup>54</sup>. Разнообразное, противоречивое воздействие поэм, сонетов и всей драматургии Шекспира на романтическую литературу Великобритании в современной науке практически не подвергается сомнению<sup>55</sup>. И старшее (Блейк, Вордсворт, Колридж), и младшее (Байрон, Шелли, Китс) поколение английских романтических поэтов оставило смелые и оригинальные интерпретации его образов, суждений и драматических ситуаций. Величайший автор романтической прозы В. Скотт как в своих дневниках, статьях, так и в исторических романах тоже отдал дань уважения драматургу Ренессанса. При этом каждый романтик, за исключением Байрона, отмечает в творчестве Шекспира те идеи и принципы изображения действительности, которые кажутся ему наиболее ценными для собственного творчества.

Для английских романтиков чрезвычайно важными оказываются жанровая свобода Шекспира, находящая выражение в сочетании трагического и комического, обыденного и экс-

меч. А. В. Карельского, Л. И. Соболева. М., 1988. С. 139.

<sup>50</sup> Kent D. A. Keats and the Allegorical Tradition. [Ph. D. Dissertation]. Canada: York University; 1979.

<sup>51</sup> Currie J. M. Borrowed authority, satirized genre: Appropriations of Shakespeare in Charlotte Smith's poetry and novels. [Ph. D. dissertation]. Nebraska, Lincoln, 2006.

<sup>52</sup> Lamb C. Charles Lamb on Shakespeare. NY, 1978.

<sup>53</sup> Гёте И. В. Об искусстве. М., 1975. С. 410 – 411.

<sup>54</sup> Han Y. Romantic Shakespeare: from stage to page. [Ph. D. dissertation]. University of Birmingham (United Kingdom); 1997.

<sup>55</sup> Об этом подробнее: Bate J. Shakespeare and the English Romantic Imagination. Oxford, 1986; Earle B. Hamletian Romanticism: Social critique and literary performance from Wordsworth to Trollope. [Ph. D. Dissertation]. Illinois: The University of Chicago; 2006.

прессивного, реального и фантастического; композиционный принцип контрастов и параллелей; философские обобщения, касающиеся конфликтов между человеком и обществом, волей и судьбой, временем и вечностью, искусством и природой; выведение на сцену титанически сильных, но обреченных на трагическую участь героев с развитым психологизмом и, наконец, выразительный, метафорический язык Шекспира, поэтически обогативший драму.

## 1.2. Шекспир в лирике, письмах и теоретических трудах Шелли

*...Божественный Шекспир  
Наполнил Эйвон и весь мир  
Всесильным, вездесущим светом,  
Им воплощенным, как поэтом...*  
П. Б. Шелли. *Строки, написанные среди Еванейских холмов* (196—199).

В творчестве Перси Биши Шелли существует особая линия преемственности, которая продолжает богатую традицию Шекспира. Самая ранняя поэма Шелли была названа по имени мифологического образа, упомянутого Шекспиром в трагедии *«Ромео и Джульетта»* (I, 4). Это кельтская королева Маб, которая, по словам Меркуцио и по народным представлениям, способствовала рождению снов. При этом сны в речи Меркуцио есть результат фантазии; и хотя они так же непостоянны, как ветер, но в целом отражают духовные и социальные различия между сновидцами (Меркуцио приводит в пример сны влюбленных, придворных, адвокатов, женщин, священников, воинов). Могущество фантастической царицы, способной навевать самые разнообразные сны, подтолкнуло Шелли к созданию первой философской поэмы *«Королева Маб»* (1813) с ее глубочайшим социально-политическим анализом английского общества. Известно, что Шелли собирался предпослать этой поэме эпиграф из Шекспира<sup>56</sup>.

«Современная эклога» Шелли *«Розалинда и Елена»* (1818) повествует о двух неординарных женщинах, в именах и внутренних качествах которых легко угадываются параллели к некоторым шекспировским героиням, обладающим яркой индивидуальностью и отвагой (в комедиях *«Как вам это понравится»*, *«Сон в летнюю ночь»*, *«Все хорошо, что хорошо кончается»* и др.). В свою очередь, одна из вершинных поэм Шелли *«Адонаис»* (1821) в какой-то степени (в связи с выбором одного мифологического сюжета и патетическим воспеванием погибшего юноши) может быть сопоставлена с поэмой Шекспира *«Венера и Адонис»*.

Известно, что в 1814 году Д. Г. Байрон вел журнал, в котором записывал свое отношение к основным политическим событиям времени. Там романтик дал оценку отречению Наполеона и восстановлению французской монархии, комментируя свои неутешительные выводы цитатами из трагедий Шекспира (*«Гамлет»*, *«Король Лир»*, *«Макбет»*)<sup>57</sup>. В свою очередь, Шелли в письмах, дневниках и статьях также был склонен объяснять важнейшие для него вопросы литературы, семьи и политики вневременными фразами великого елизаветинца. Для точного определения тех пьес Шекспира, которые могли оказать влияние на творчество Шелли, необходимо выяснить, какие из них и в какое время, по какому случаю цитировались романтиком. Итак, особенно важными аспектами, помимо определения заимствованного текста, оказываются название и жанр пьесы, время цитирования и контекст.

В ноябре 1811 года Шелли в письме к Э. Хитченер<sup>58</sup> перефразирует одну строку из хроники Шекспира *«Генрих VIII»*. В это же время письмо Шелли к дяде Т. Ч. Медвину, объясняющее печальную необходимость просить деньги взаймы, украшается цитатой из трагедии *«Ромео и Джульетта»* (V, 1): «Не воля соглашается, а бедность». В книге под названием

<sup>56</sup> The Complete Works of P. B. Shelley, ed. by R. Ingpen and W. E. Peck. Published for the Julian Editions. L.; NY, 1913. Vol. IX. P. 57.

<sup>57</sup> Об этом подробнее: Clubbe J. Dramatic hits: Napoleon and Shakespeare in Byron's 1813—1814 journal // Charles Lamb Bulletin (138), 2007; Williams M. «... the worst of models – though the most extraordinary of writers': Shakespeare, the Romantics and Byron // Shakespeare in Southern Africa. Grahamstown, 2009. Vol. 21. P. 61—68.

<sup>58</sup> Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 39.

«История шестинедельной поездки», основанной на общем дневнике и письмах молодой четы Шелли, возникает интересное упоминание шекспировской комедии *«Сон в летнюю ночь»*. Письмо Т. Л. Пикоку от 12 июля 1816 года сообщает о пребывании семьи в окрестностях Женевского озера, где поэт восхищался простором «золотых песков, омытых морем», и красотой туманных вод<sup>59</sup>. В данном случае Шелли перефразировал реплику Титании из диалога с Обероном, когда царица эльфов спорила с супругом из-за украденного ими ребенка (II, 1). Титания жалуется мужу на его безосновательную ревность, которая мешает эльфам водить хороводы «под свист и песни ветра» на золотом песке. Необходимо вспомнить, что шуточным прозвищем Шелли, а иногда его псевдонимом, было имя «Рыцарь эльфов». В то же время волшебная обстановка озера, описанного в романе Ж. Ж. Руссо «Новая Элоиза», наводила Байрона и Шелли на мысль о счастливой безмятежности, естественной красоте идиллического пейзажа и, вместе с великими комедиями Шекспира, вдохновляла на создание новых литературных шедевров.

В 1817 году Шелли посетил вместе со своим хорошим другом и поэтом Ли Хантом театральную постановку *«Ричарда II»*. По свидетельству Ханта, Шелли во время представления несколько раз повторил особенно понравившуюся ему фразу из хроники: «Давайте сядем наземь и припомним / Предания о смерти королей» (III, 2)<sup>60</sup>. В апреле 1818 года в Милане Шелли вместе с женой смотрел балет на музыку Россини *«Отелло»*, который «оказался лучшим зрелищем» из тех, что ему довелось видеть, и который, вопреки его ожиданиям, совсем «не оставил тяжелого впечатления»<sup>61</sup>. В поэме «Строки, написанные среди Евганейских холмов» (октябрь 1818) присутствует четверостишие, в котором восхваляется мощь «божественного Шекспира», наполняющая Эйвон и весь мир светом всезнания (196—199). Этот панегирик включен в поэму для параллели с другим английским писателем, на этот раз современником Шелли, — Д. Г. Байроном.

Известно, что в первом сборнике У. Вордсворта было программное стихотворение о поэтическом вдохновении под названием «Увещеванье и ответ» (*«Expostulation and reply»*, 1798), где говорится о необходимости для поэта чутких наблюдений за природой. Стихотворение Шелли о назначении поэта «Увещание» (*«An Exhortation»*, 1819), впервые напечатанное вместе с «Освобожденным Прометеем», вероятно, отсылает читателя к реплике *Гамлета*. На вопрос Клавдия, как тот поживает, принц отвечает ему: «По правде говоря, превосходно, на рации хамелеонов. Питаюсь воздухом, который битком набит обещаниями. Каплунов так откармливать нельзя...» (*«Гамлет»*; III, 2). Эта фраза сказана накануне «мышеловки», то есть накануне задуманного героем разоблачения преступника, где «универсальный» интеллект<sup>62</sup> Гамлета приводит его к постановке собственной пьесы. Л. Е. Пинский убедительно доказал, что произведение можно обозначить как трагедию «разлада между (личным) пониманием и (общественным) состоянием вещей», трагедию «духовного сознания»<sup>63</sup>.

Среди недавних американских исследований творчества Шелли можно обнаружить некоторые рассуждения и на тему Гамлета-хамелеона. Во-первых, это статья Г. К. Бланка «Гамлет, Шелли и питающийся воздухом Хамелеон»<sup>64</sup>, а во-вторых, доклад Д. Тэтчера «Хамелеоны Шекспира и Шелли»<sup>65</sup>. Однако нижеизложенные выводы о шекспировской традиции были сделаны независимо от более ранних статей, а совпадение тем подтверждает их значимость и акту-

<sup>59</sup> Там же. С. 313.

<sup>60</sup> Неупокоева И. К. Революционный романтизм Шелли. М., 1959. С. 436.

<sup>61</sup> Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 132.

<sup>62</sup> Пинский Л. Е. Шекспир: основные начала драматургии. М., 1971. С. 144.

<sup>63</sup> Там же. С. 140.

<sup>64</sup> Blank G. K. Hamlet, Shelley, and the Air-Eating Chameleon. *American Notes and Queries*. 2.2; 1989. P. 48—50.

<sup>65</sup> Thatcher D. Shakespeare and Shelley's Chameleons. *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*. Volume 13, Issue 1; 2000. P. 18—21.

альность. В финале первой драмы Шелли «Освобожденный Прометей» Луна говорит счастливой, «братской» Земле, что теперь она «впивает от чувства и вида [ее] / Красу, величие и мощь» (IV, 481—487). К. Чемен перевел этот фрагмент пьесы достаточно близко к оригиналу: «И блеск и силу обретаю, / Когда твой свет в себя впиваю; / *Как отрок иль хамелеон,* / Впиваю то, что видит он; / И как фиалка сквозь траву / Впивает неба синеву, / Пока глаза ее не посинеют»<sup>66</sup>.

Если Гамлет питается, подобно хамелеону, придворным воздухом и пустыми обещаниями, то Луна так же, «как влюбленный или хамелеон», растет ото всего увиденного вокруг, от благодатных перемен Земли и мира. Сравнение Луны, обладающей свойствами Протея, с двумя похожими существами, теряющими интерес к обычной пище, без сомнения, является аллюзией и к ранней комедии Шекспира «*Два веронца*». Первая сцена второго действия завершается репликой веселого слуги Валентина: «Если любовь, этот хамелеон, питается воздухом, так я-то питаюсь пищей и с большой охотой подзакусил бы». Снова, как впоследствии и в «Освобожденном Прометее», возникает оригинальное сопоставление любви (или влюбленного) с нетребовательным хамелеоном. В драме Шелли Луна, подобно Любви, не нуждается в обычном питании: красота и сила Земли, а также небесная лазурь вселяют в космического спутника необъятную энергию и радость. Таким образом, в золотом веке всеобщей гармонии Луна становится своеобразным хамелеоном рядом с прекрасной Землей. Кроме того, Луна приобретает такое сравнение благодаря своему уникальному свойству отражателя солнечного света: она, как меняющий окраску хамелеон, получает свет извне и принимает его на себя.

Теми же свойствами, по мнению Шелли, обладает истинный поэт и литература в целом: они зеркально отражают действительность, одновременно преображая ее. Питаясь лишь увиденными вокруг явлениями жизни, писатель не требует от людей ни славы, ни богатства; его деятельность во все времена должна оставаться бескорыстной. «Откажись от даров» – такой совет Шелли дает начинающему поэту, «ребенку солнечной звезды, подлунному духу» в стихотворении «Увещание». Поэт утверждает, что если бы яркий хамелеон выбрал в пищу нечто иное кроме лучей и ветра, он потерял бы свою исключительность, небесную избранность и обратился бы в ящерицу. Удивительно, как это стихотворение Шелли напоминает образ *поэта-хамелеона* из переписки Д. Китса, который примерно в то же время (октябрь 1818) провозглашал отказ от собственной индивидуальности и лица как неперемное условие для развития поэтического дара, подобного шекспировскому<sup>67</sup>. Своеобразие поэта (приобретающего черты Луны, Любви, Хамелеона и, если следовать шекспировской традиции, Гамлета) в нетребовательности, в отказе от земных удовольствий, от восхищения и благодарности. Здесь возникает важная мысль Шелли о том, что настоящий поэт способен жить в спартанских условиях и переносить тяжкие испытания, поскольку его душевные свойства особенные: поэт не привязан, как другие люди, к земле – он стремится в небесную высь, за мечтой.

Хамелеон, питающийся, по представлениям Ренессанса, светом и воздухом, в произведении Шелли оказывается символом торжества духовного начала. Необходимо также отметить: Шелли построил свое программное стихотворение о назначении и обязанностях поэта, созданное в год двух его лучших драм (1819), на загадочном высказывании Гамлета, скорее всего, с целью завуалированно, тайно заявить о том, кого романтик считает истинным, неподкупным поэтом. *Шекспир*, бросив метафорическую фразу в преддверии важной сцены трагедии, дал повод Шелли сделать вывод об отличии великого художника с талантом от остальной толпы людей. Итак, мир не должен удивляться постоянной изменчивости «творцов»: колебания хруп-

<sup>66</sup> Здесь и далее при цитировании драм П. Б. Шелли, помимо оговоренных случаев, тексты приводятся в переводах Л. Шифферса («Ченчи»), К. Чемена («Освобожденный Прометей», «Эллада»), Б. Лейтина («Карл Первый») по изданию: Шелли П. Б. Избранное. М., 1962. Текст «Эдипа-тирана...» приводится в переводе Баринавой Е. А.

<sup>67</sup> Китс Д. Из переписки // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Под ред. А. С. Дмитриева. М., 1980. С. 358.

ких поэтов в поисках хотя бы капли любви «на холодной земле» становятся их единственной защитой от окружающего мира. Можно сказать, что метафора «возвышенного» хамелеона объединяет в рассмотренных произведениях далекие друг от друга образы: герои Шекспира Гамлет и Валентин оказываются рядом с образами Любви (или влюбленного), счастливой Луны и Поэзии (поэта) у Шелли. Символ вечных перемен, а в античности – атрибут логики, красноречия и мудрости, ящерица-хамелеон, в согласии с репликой Гамлета, стала для Шелли обозначением тайны поэтического мастерства и вдохновения.

В свою очередь, на рукописи «Ченчи» (1819) найдена заметка о *111 сонете* Шекспира, о котором Шелли, по-видимому, серьезно размышлял в указанное время<sup>68</sup>. Кроме того, известно, что Шелли мечтал (см. об этом в письме 1819 года Т. Л. Пикоку<sup>69</sup>), чтобы роль Франческо Ченчи играл актер Эдмунд Кин, считающийся лучшим *Макбетом*, *Ричардом III* и *Отелло* на английской сцене XIX века. Но особенно важно подчеркнуть, что в предисловии к «Ченчи» автором выражено глубокое восхищение перед трагедией Шекспира «*Король Лир*»: «Глубочайшие и самые возвышенные создания трагической фантазии, „Король Лир“ и две драмы, излагающие рассказ об Эдипе, были повествованиями, уже существовавшими в предании, как предмет народной веры и народного сочувствия, прежде чем Шекспир и Софокл сделали их близкими для симпатии всех последующих поколений человечества»<sup>70</sup>. Отмечая, что история семьи Ченчи также стала народным преданием, на протяжении столетий вызывая сочувствие у итальянцев, Шелли пришел к выводу, что она станет хорошим сюжетом для новой трагедии. Вообще в 1819 году (во время сочинения драм «Освобожденный Прометей» и «Ченчи») Шелли, по обыкновению, вел активную переписку с друзьями. В феврале Шелли называет «Страшный суд» Микеланджело – своеобразным «*Титом Андроником*» в живописи<sup>71</sup>. В июне, выражая восхищение повестью Т. Л. Пикока «Аббатство кошмаров», Шелли резюмирует мораль произведения *словами Фальстафа*: «Бога ради, говори, как житель здешнего мира» («*Генрих IV*»; V, 3). В августе, сообщая Л. Ханту о создании «Ченчи», романтик просит его подождать окончательного варианта трагедии *словами Макбета*: «Мой друг, пребудь в неведении, чтоб сразу / Возликовать» (III, 2)<sup>72</sup>. А уже в мае 1820 года Шелли выражает Ханту благодарность за высокую оценку «Ченчи», поскольку его одобрение и «одобрение немногих избранных судей... значат больше, чем осуждение „целого театра прочих“»<sup>73</sup>. На этот раз автором используется коммемората (точная цитата без указания на источник) из «*Гамлета*» (III, 2). При этом эпиграфом к поэме «Питер Белл Третий» (октябрь 1819) Шелли избирает диалог Офелии с принцем после пантомимы, где Гамлет поясняет увиденное странным выражением: «крадущееся малечо», или злодейство (перевод Лозинского, III, 2).

В строке 225 лирического «Письма к Марии Джисборн» (июль 1820) Шелли воспекает «мудрейшую нежность» Шекспира («wisest tenderness»). В августе 1820 года в письме к Р. Саути Шелли, говоря о состоянии английского общества, с надеждой на близкие перемены утверждает: «В делах людей прилив есть и отлив»,<sup>74</sup> – тем самым отсылая адресата к тексту «*Юлия Цезаря*» (IV, 3). В посвящении к поэме «Атласская колдунья» (осень 1820) упоминаются два известных героя Шекспира: *король Лир* и *Отелло*, причем оба персонажа сопоставляются с героем поэмы У. Вордсворта «Питер Белл». В пятой строфе пролога возникает «облигаторная интертекстуальность»,<sup>75</sup> а точнее цитирование («дословное воспроизведение фрагмента

<sup>68</sup> Неупокоева И. К. Революционный романтизм Шелли. М., 1959. С. 435.

<sup>69</sup> Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 176.

<sup>70</sup> Шелли П. Б. Полное собрание сочинений в 3 томах, в переводе К. Д. Бальмонта. СПб., 1904. Т. 2. С. 455.

<sup>71</sup> Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 169.

<sup>72</sup> Там же. С. 177.

<sup>73</sup> Там же. С. 207.

<sup>74</sup> Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 215.

<sup>75</sup> Москвин В. П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М., 2011. С. 27.

текста, сопровождаемое ссылкой на источник»<sup>76</sup>) одного из самых эмоциональных моментов трагедии «Король Лир», когда страдающий от непогоды монарх произносит монолог о бедняках «в дырявом рубище» (III, 4). Следовательно, на драму Шелли «Эдип-тиран, или тиран-толстоног», созданную примерно в это же время, могли повлиять в том числе и две названные трагедии Шекспира. В самом «Эдипе» появляется цитирование трагикомедии «Цимбелин» и довольно узнаваемая коммемората из «Короля Лира». Автор драмы – будто бы древний «образованный фиванец», как называет Лир бедного Тома в рассмотренном выше эпизоде трагедии, а себя Шелли скромно именует «переводчиком». В то же время цитатой из «Цимбелина» (V, 4) Шелли подтверждает «идею своей ужасающей коллизии»<sup>77</sup> – брака Банкнотины с Виселицей и рождения их беспринципных детей-висельчат.

В октябре 1820 года Шелли пишет известное стихотворение «С гитарой, к Джейн», в котором называет своих молодых друзей (Эдуарда и Джейн Вильямс) *Фердинандом и Мирандой*, а себя сравнивает с *Ариэлем*. Ариэль (герой трагикомедии «Буря») — как Лионель, рыцарь эльфов и отшельник из Марло – домашнее прозвище Шелли, его своеобразный псевдоним. Кроме этого, в строфах, не включенных в окончательный вариант поэмы «Эпипсихидион» (февраль 1821), говорится о глубинном смысле шекспировских сонетов, раскрывающих тайные сердечные мучения поэта (строки 97—101<sup>78</sup>, перевод Бариновой Е. А.): «А если кто-то вдруг захочет знать, / Кто я тебе – любимый или друг, / Пускай прочтут Шекспировы сонеты, / Оттуда взяв точилку для их скудного ума».

Незадолго до начала работы над «Элладой» и «Карлом Первым» Шелли создает философский трактат «Защита поэзии» (февраль-март 1821), название которого повторяет сочинение старшего современника Шекспира, Филиппа Сидни. В трактате, показывающем отношение Шелли к истории литературы в целом и к драматическим жанрам в частности, автор дважды цитирует фразы из «Макбета». Сначала романтик с помощью поэтических строк Шекспира изображает угасание творческих способностей человека в эпоху европейского Средневековья («Благие силы дня уснули...»; III, 2). А позднее, цитируя поговорку о бедной кошке, у которой «хочу» слабее, чем «не смею» («Макбет»; I, 7), Шелли утверждает необходимость привнесения поэзии в экономические и политические науки для дальнейшего улучшения общества и установления всеобщей справедливости. Кроме того, в данном трактате «Король Лир» назван «самым совершенным образцом драматического искусства»,<sup>79</sup> что является серьезным эстетическим заявлением уже состоявшегося поэта-романтика. В этом же фрагменте Шелли сравнивает Шекспира и Кальдерона, отмечая главный контраст между ними в том, что английский драматург создавал «живые воплощения человеческих страстей», а испанский подменял их «жестко очерченными порождениями уродливых суеверий».

Позже в письме ирландскому поэту Д. Таффу от 4 июля 1821 года Шелли использует коммеморату из трагедии «Макбет» («Плетутся мелкими шажками дни»; V, 5). В послании лорду Байрону от 14 сентября 1821 года Шелли слегка перефразирует известную строку из «Гамлета», в свою очередь, отсылающую к евангельскому изречению («Провидение, которое не дает упасть даже воробью»; V, 2). Обстановка итальянского Возрождения, яркая образность и сюжет незавершенной баллады «Джиневра» (1821) проникнуты поэтической атмосферой трагедии «Ромео и Джульетта». Наконец, 11 апреля 1822 года Шелли в письме своему другу и писателю Х. Смиту перефразирует отрывок из монолога Улисса («Троил и Крессида»; III, 3) о том, как собирает «все подвиги в суму седое Время». Затем Шелли развивает шекспировскую

<sup>76</sup> Там же. С. 79.

<sup>77</sup> Колесников Б. И. Революционная эстетика П. Б. Шелли. М., 1963. С. 68.

<sup>78</sup> Перевод Бариновой Е. А.

<sup>79</sup> Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 419.

тому, говоря, что лично от него Время «получило немало для пасти „жестокое забвения“»,<sup>80</sup> имея в виду свои неоцененные произведения (в том числе и недавно завершённую «Элладу»).

Таким образом, в последние годы жизни Шелли все больше внимания уделял тем шекспиризмам, которые касались глубоких философских понятий и проблем: Время с его медлительностью и поразительным равнодушием, Судьба человека, а также могучая сила Провидения. Вообще при ближайшем рассмотрении Шелли чаще всего использует из произведений Шекспира наиболее сильные, эмоциональные афоризмы, высказывания общественно-политического характера и парадоксальные утверждения. В лирических произведениях Шелли часто обращается к образам, отдельным тестам, например, сонетам Шекспира, к Шекспиру как драматургу, в творчестве которого романтик находит «мудрейшую нежность» и «свет всезнания». Высказывание Гамлета о хамелеоне приводит Шелли к созданию стихотворения о высоком назначении поэта и своеобразии его места в мире. В переписке, прежде всего итальянского периода, Шелли свободно цитирует Шекспира, подтверждая свои мысли о человеческой жизни, английском обществе, истории и творчестве репликами Ричарда II, Титании, Фальстафа, Брута, Гамлета, Лира, Макбета, леди Макбет, Улисса, Леоната Постума и других персонажей. С удовольствием принимая прозвище «Ариэль», Шелли пишет от его лица лирическое обращение к друзьям. При этом особое восхищение Шелли проявлял к великим трагедиям Шекспира, выделяя среди них бессмертного «Короля Лира». Однако для выяснения роли шекспировской традиции в произведениях Шелли, ее значения на различных уровнях текстов романтика необходимо обратиться к драматургии, поскольку Шекспир, в какой-то степени, стал своеобразным «помощником» Шелли при освоении поэтом новых для него театральных жанров.

---

<sup>80</sup> Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 274—275.

## Глава 2. Проблемно-тематические традиции шекспира в драматургии Шелли

### 2.1. Традиция Шекспира в системе персонажей драм Шелли

*Но то и удивительно в моих дурачках, что от них не только правда, но явные даже укоры выслушиваются с приятностью: пусть обронит неосторожное слово мудрец – головой своей он заплатит за это, а в устах у глупого шута те же самые речи вызывают бурю восторга.*

*Эразм Роттердамский. Похвала Глупости, (глава XXXVI).*

*У других писателей сюжет движется выдающимся характером. У Шекспира характер уже сам по себе создает сюжет.*

*С. Т. Колридж.*

На протяжении своей литературной деятельности Шелли не раз задумывался о театре. Находясь в Италии, поэт, наконец, решил взяться за создание драматических произведений и успел сочинить на чужбине четыре завершённых драмы и две оставил неоконченными. Судя по личной переписке романтика, изначально Шелли размышлял о создании трех лирических драм: история болезни Тассо, терпение и выносливость Иова и освобождение Прометей. Из этих планов осуществлен был только третий. Но жизнью Т. Тассо Шелли, будучи в Италии, серьезно интересовался и создал для предполагаемой пьесы о нем одну сцену и песню для партии поэта. В двух первых завершённых драмах, самых крупных и ставших наиболее известными («Освобожденный Прометей» и «Ченчи»), романтик вывел среди действующих лиц как тиранов, так и отважных, страдающих борцов за свободу, «титанов». Две последние драмы Шелли («Эллада» и «Карл Первый») отмечены включением в систему персонажей третьего немаловажного лица – своего рода посредника между тираном и его врагом (или его совестью), философствующего народного «глупца», шута и в то же время, можно сказать, самого умного героя пьесы. В итоге присутствие этих трех главных сценических героев в пьесах Шелли можно обозначить в условной таблице, в известной мере проливающей свет на эволюцию эстетики поэта.

| Название драмы,<br>год создания            | Титан,<br>оппонент тирана             | Шут-<br>философ | Тиран                            |
|--------------------------------------------|---------------------------------------|-----------------|----------------------------------|
| «Освобожденный Прометей»,<br>1819          | Прометей                              | –               | Юпитер                           |
| «Ченчи», 1819                              | Беатриче                              | –               | Франческо                        |
| «Эдип-тиран, или тиран<br>Толстоног», 1820 | Королева Иона,<br>Ионийский минотавр  | –               | Король Эдип, его<br>министры     |
| «Эллада», 1821                             | Греческий народ (хор<br>пленных)      | Агасфер         | Махмуд                           |
| «Карл Первый», 1822                        | Лейтон, Гемпден,<br>граждане-пуритане | Арчи            | Карл Первый,<br>королевский двор |

Как видно из таблицы, постепенно Шелли приходил к выводу, что титаном, протестующей силой, способной бороться с несправедливостью, должен быть не один герой, борец-одиночка, а также и народ, чье мнение представлено либо в репликах греческого хора («Эллада»), либо в диалогах граждан между собой («Карл Первый»). Однако и в ранних пьесах титаны Шелли не остаются в одиночестве: и Прометей, и Беатриче чувствуют поддержку и сочувствие со стороны друзей. При этом «философствующий шут» Шелли, вызываемый тираном для собственного успокоения и для беседы о происходящем, в последних пьесах приобретает черты не столько шутника, сколько провидца и предсказателя несчастной судьбы правителя. Таким образом, функции и «морфология» персонажа будут рассмотрены в его соотношении с *мотивом*, поскольку, как убедительно доказала О. М. Фрейденберг на примере мифологического сюжета, эти два теоретических понятия неразрывно связаны друг с другом: «Значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, разворачивается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам означает»<sup>81</sup>.

Рассуждение о системе образов, действующих в драматических произведениях Шелли, и о шекспировской традиции в ней, следует начать с наиболее героического персонажа, органичного для романтизма Шелли, – Прометея. Имя героя в переводе с древнегреческого языка означает «провидец» и эта ипостась мифологического героя будет особенно важна в художественном мире Шелли с присущей ему значимостью предсказаний. Толкование мифа о Прометее с точки зрения современной эпохи занимало многих писателей, ученых и критиков первой трети XIX века (И. В. Гёте, И. Г. Гердер, А. Шлегель, Д. Леопарди, Д. Г. Байрон, П. Б. Шелли). Об этом рассуждает Д. Хогл в своей монографии о Шелли, где важнейшей задачей ставит изучение мифологических, поэтических и биографических источников, из которых мог черпать вдохновение английский романтик. Согласно утверждению Д. Хогла, образ Прометея трактовался современниками Шелли как символ знания, преодолевающего преграды, и разрабатывался в разных литературных обработках, которые Шелли были знакомы. Но история Прометея обычно не выходила за пределы мифа, где Эсхилом был установлен предназначенный конец сопротивлению Титана.

Д. Хогл, в частности, пишет, что стихотворение Байрона «Прометей» (1816) изображает первого защитника людей как символ божественного происхождения человека. В то же время Байрон в этом произведении признает нисхождение человечества «из высшей полноты и непорочности в „мрачную судьбу“, которой оно может героически сопротивляться, но которую не может преодолеть»<sup>82</sup>. Еще более ортодоксально рассматривает образ Прометея А. Шлегель в «Лекциях о драматическом искусстве и литературе» (1808, переведены на английский язык в 1815). Шелли читал их в начале 1818 года по дороге в Италию. В «Лекциях» Шлегеля прикованный Титан Эсхила, изображенный борцом против «непоколебимых сил природы», предвидевшим более «высокие устремления», явно доказывает для критика обоснованность современного христианского сознания. Прежнее сознание «утратило согласие с природой из-за „тяжкого греха“ в начале времен»<sup>83</sup>. Таким образом, и Байрон, и Шлегель, рассматривая образ Прометея, не отказываются ни от закрепленной Эсхилом развязки мифа, ни от признанной обществом религиозной доктрины. В интерпретации мифа о Прометее у Шелли главной особенностью является, прежде всего, непреклонность и упорство героя в стремлении к новому миру, в котором нет места тирании и страданиям. В статье «Трагедия и комедия» Ф. Шиллер доказывает, что комедия приводит нас в высшее состояние, в «состояние богов», тогда как трагедия, напротив, зовет нас к высшей деятельности. Таким образом, трагедия «не делает нас богами, так как боги не могут страдать; она делает нас героями, то есть божественными

<sup>81</sup> Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 223.

<sup>82</sup> Hogle J. Shelley's Process: Radical Transference and the Development of his Major Works. Oxford, 1988. P. 170.

<sup>83</sup> Hogle J. Shelley's Process: Radical Transference and the Development of his Major Works. Oxford, 1988. P. 170.

людьми, или если угодно, страдающими богами, титанами. Прометей, герой одной из прекраснейших трагедий, есть в известной степени символ трагедии»<sup>84</sup>.

Сравнение постоянно размышляющего над смыслом жизни, но мало действующего Прометея с Гамлетом будет проведено позднее (в §2.3. «Специфика пространственно-временных образов в драматургии Шекспира и Шелли»). Однако можно отметить сходство данного героя с шекспировским Лиром, подчеркнутое в монографии Л. Е. Пинского. Символом трагедии среди шекспировских героев исследователь считает «Страдающего Человека Лири, вздернутого на дыбу жизни (и сына „кельтского Прометея“). В стилистике „Короля Лири“ знаменательны с этой стороны переключки с мифом о Прометее: образ „пеликана“, которому уподобляет король себя (III, 4) и вообще преобладание в языке образов терзаемого тела, в особенности знаменитое „Я прикован к огненному колесу“ – почти первые слова Лири, когда он приходит в себя (IV, 7). Но „Зевсом“ у Шекспира выступает система жизни»<sup>85</sup>. Итак, по справедливому замечанию Л. Е. Пинского, можно говорить об известном сходстве положения Лири с противостоянием Прометея могущественному громовержцу. При этом Лир на протяжении пьесы кардинально меняется, осознает ошибочность своих действий, обретает новое зрение; Прометей остается таким же, каким был в начале произведения, свое постоянство и верность определенным принципам, убеждениям он считает главной опорой в жизни, залогом грядущей гармонии. М. М. Морозов отмечает *внутренний рост*, эволюцию шекспировских персонажей в ходе действия, доказывая свою мысль фрагментом из статьи В. Г. Белинского<sup>86</sup>. В какой-то степени, отличием шекспировского театра от рассматриваемой драмы Шелли является динамичность сценических образов, их постоянное развитие, переживаемое прозрение в определенный момент действия. Однако Прометей по замыслу Шелли все-таки претерпевает серьезные изменения, так как изначально, за рамками действия, проклинает Юпитера за жестокость, а в экспозиции драмы уже отказывается от мстительных чувств. Страдания заставили героя, как и в случае с шекспировским королем Лиром, пересмотреть свои взгляды на человека и общество.

В начале произведения Лир как бы воплощает «власть Зевса» на земле. Подобная точка зрения на героя содержится в книге американского исследователя У. Элтона «Король Лир и боги» (1988), где автор предлагает характеристику шекспировского образа в сравнении с основными античными богами. У. Элтон отмечает в качестве сходства двух историй (Прометея и Лири) их древность и мрачную уединенность пространства: заброшенную пустошь у Шекспира и горные склоны у Эсхила. «И Прометей, и Лир однажды пострадали и восстали, оба в своем неповиновении кажутся другим безумными, а их деспотические мучители напоминают высшую космическую власть. Оба противопоставляют человеческое самосознание и характер бессмысленной и разрушительной вселенной. Но герой Шекспира напоминает также брата Прометея, Эпиметея, непредусмотрительного „поздно-думающего“ героя»<sup>87</sup>. Таким образом, У. Элтон отмечает в качестве важнейшего отличия образа Лири развитие его сознания в ходе действия, его припозднившееся прозрение.

Тема божественного предательства дополняется в драме Эсхила жалобой Ио на Зевса. В то время как смертная Ио оплакивает свои обиды и пытается броситься с обрыва, чтобы прекратить страдания, Прометей до конца выдерживает пытку бога. В пьесе Шекспира также показаны двойники-протагонисты, по-своему реагирующие на удары судьбы: помимо Лири, это Глостер, Кент, Эдгар, Корделия и Шут. Подобно Эсхилу, Шекспир изображает различные типы несчастий и пределы человеческой выносливости. У Шелли страдающим героем оказывается единственный персонаж (Прометей), остальные действующие лица драмы скорее состра-

<sup>84</sup> Шиллер Ф. Трагедия и комедия // Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 68 – 69.

<sup>85</sup> Пинский Л. Е. Шекспир: основные начала драматургии. М., 1971. С. 374.

<sup>86</sup> Морозов М. М. Белинский о Шекспире // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М., 1954. С. 232.

<sup>87</sup> Elton W. R. King Lear and the Gods. San Marino, California, 1988. P. 214.

дают его несчастьям (Земля, Океаниды, Меркурий). Хотя в обобщенном виде в романтической пьесе показаны страдания всего мира во время правления Юпитера. Кроме того, различные типы человеческих мучений изображаются в устрашающих репликах фурий и в утешающих словах легких духов. Однако более сильный акцент на страданиях героев от тиранического правления романтик делает в драмах «Ченчи» и «Эдип-тиран», в которых английская исследовательница Э. М. Голд видит продолжение «эстетизации тирании», ярко проявившейся в шекспировском «Короле Лире»<sup>88</sup>.

Среди общих черт Прометея и Лира можно отметить жалость героев, проявляемую к человечеству. Прометей дал огонь и знания людям, чтобы помочь справиться с бедами; Лир, отдав богатство неблагодарным дочерям, грустит о незащитных «горемыках», открытых всем ветрам. Объединяет эти драмы также описание космического шторма. Оно возникает в драме Шелли, когда в первом действии Земля рассказывает историю гнева Юпитера, пригвоздившего Прометея к скале под удары грома, шум потопа и сопровождение Голода с Чумой, обрушившихся на людей. У Эсхила, Шекспира, а затем и у Шелли мотив вселенской бури изображается апокалиптическими, темными красками и вписывается в концепцию Великой Цепи Бытия.

Следует подробнее рассмотреть образ Прометея у Шелли, особое внимание обращая на судьбу, поступки и речь данного героя. По выражению Д. Хогла, «секрет, охраняемый Прометеем, не только, как у Эсхила, в том, что будущее тирана ниспровергает его потомок, но и в том, что „небесный скипетр“ будет неминуемо подвергнут передаче другому лицу. Ведь именно деяние Прометея сдвинуло скипетр в его современное положение»<sup>89</sup>. Таким образом, Прометей в драме Шелли олицетворяет *перенос*, переход из одного состояния в другое («transference» – главное понятие в исследовании Д. Хогла), при этом его речь и поступки представляются единственно верными, продуманными и статичными. Прометей всегда справедлив: он определяет Меркурия как «казнящего мысли посланника» Юпитера (thought-executing minister; I, 287), то есть как слугу, настроенного уничтожить любую независимую мысль, угрожающую правящей идеологии. Как отмечали исследователи Д. Л. Кларк<sup>90</sup> и Д. Хогл<sup>91</sup>, это обращение Титана к Меркурию напоминает знаменитый плач Лира, вызывающий штормовую стихию, чтобы она швырнула «казнящие мысли огни» (thought-executing fires; III, 2, 4) на землю. Однако затем он обращается к дождю, ветру и огню как к «раболепным слугам» («servile ministers») своих жестоких дочерей. Таким образом, предполагаемый собеседник Лира (сила природы) обладает теми же чертами, что и Меркурий в романтической драме Шелли: *thought-executing... minister*.

Следует учесть, что В. П. Комарова не согласна с приведенной выше трактовкой шекспировского эпитета – она переводит его как «действующие с быстротой мысли огни»<sup>92</sup>. Исследовательница сомневается в том, что молния может быть исполнителем высшего приказа, поэтому перевод «выполняющие мысль огни» был ею отвергнут. Если рассматривать эпитет в контексте всего монолога Лира, а также в сравнении с репликой Прометея у Шелли, можно сделать вывод, что названные посланники небес, скорее всего, *казнят мысли*: король Лир просит эти же огни спалить *его седую голову* и затем в конце монолога усиливает свою фразу: «with two pernicious daughters join / Your high-engender'd battles 'gainst a head» («с двумя вредными дочерьми объединитесь / В ваших высоко-рожденных битвах *против головы*»). Итак, Лир взывает к молнии как к традиционному оружию Зевса против непокорных умов (вероятно, поэтому Меркурий, верный слуга Юпитера, у Шелли приобретает шекспировский эпитет),

<sup>88</sup> Gold E. M. King Lear and Aesthetic Tyranny in Shelley's The Cenci, Swellfoot the Tyrant, and The Witch of Atlas. English Language Notes. 1986 Sept; 24 (1). P. 58—70.

<sup>89</sup> Hogle J. Shelley's Process: Radical Transference and the Development of his Major Works. Oxford, 1988. P. 176—177.

<sup>90</sup> Clark D. L. Shelley and Shakespeare // Publication of Modern Language Association, 1939. V. LIV, March, №1. P. 274.

<sup>91</sup> Hogle J. Shelley's Process: Radical Transference and the Development of his Major Works. Oxford, 1988. P. 177.

<sup>92</sup> Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. Л., 1989. С. 134.

к христианскому символу возмездия, Страшного Суда и одновременно как к божественному откровению, к неожиданному познанию вечной истины. В то же время мифологический Гермес обладает быстротой молнии и служит Зевсу в качестве передатчика высшей воли, а в некоторых случаях становится исполнителем суровых наказаний.

И Лир, и Прометей стали благодетелями тех героев, которые не заслуживали почтения и вместо благодарности ответили жестокостью и презрением. Прометей у Шелли смело отвечает Меркурию, тем самым напоминая и короля Лира, и библейского героя Иова, историю которого Шелли собирался осветить в своей предполагаемой драме. В ветхозаветной, «учительной» книге Иова говорится о праведнике, перенесшем нечеловеческие испытания, который после многочисленных бед и утрат, подобно королю Лиру, «встал и разодрал верхнюю одежду свою» в знак великой скорби. А затем Иов начал проклинать день своего рождения и просить Божьего суда. Позже за свои страдания он будет вознагражден познанием истины о человеческом ничтожестве и удостоится возвращения прежнего материального достатка. Таким образом, можно сравнить ветхозаветного Иова как с Лиром Шекспира, так и с Прометеем Шелли, поскольку все они отказываются от таких качеств человеческого характера, как тщеславие, мстительность и жажда власти; однажды восстав, герои преодолевают в себе гордыню и выдерживают все трудности, выпавшие им на долю.

В связи с мотивом страдания нельзя не отметить сходство этих двух литературных героев (Прометей и Лир) с образом Христа у Мильтона. Прометей считает возможным отказаться от необходимости властителя на земле, так же как Иисус поступает в мильтоновском «Возвращенном рае» (книга 2, строки 466—467). Лир ценой страданий также приходит к выводу о жестокости и несправедливости королевского всемогущества. Примечательно, что Д. Хогл сравнивает Меркурия, уговаривающего Прометея сдаться, чтобы прекратить страдания, с мильтоновским Сатаной, который также пытался свернуть Христа с предназначенного пути<sup>93</sup>. Кроме того, исследователи отмечают влияние кульминационной бури «Короля Лира» на роль соответствующего природного катаклизма в поэмах Мильтона о потерянном и возвращенном рае<sup>94</sup>. В то же время шекспировская и мильтоновская традиции взаимодействуют и одинаково важны для первой драмы Шелли. В целом христианский мотив «тернистой дороги Правды», с которой нельзя сворачивать, весьма часто повторяется в драматургии Шекспира и Шелли. К примеру, в «Гамлете» Офелия просит брата соответствовать тому благочестивому поведению, о котором Лаэрт говорил в связи с отношением Гамлета к героине:

Охраной будет сердцу моему  
Урок ваш добрый. Но, мой милый брат,  
Не поступайте, как безбожный пастырь,  
Указывая *путь тернистый к небу*  
Другим, а сами, как пустой повеса,  
Идя путем цветистым наслаждений...

В сценических произведениях Шекспира и Шелли многие герои связаны своим стремлением к справедливости, несмотря ни на какие преграды и страдания. В драме «Ченчи» Лукреция пытается успокоить доведенную до отчаяния Беатриче, утешая ее тем, что она пока не сделала ничего плохого в жизни и достойна вознаграждения на небесах: «Смерть – наказание людям за грехи, / Но воздаянье тем, кто к жизни вечной / Идет путем тернистым, божьим...» (III, 1). Об этом же говорит Второй гражданин в первой сцене пьесы «Карл Первый», когда, «ночь превращая в день и Лондон в город / Веселья, мира», начинается устро-

<sup>93</sup> Hogle J. Shelley's Process: Radical Transference and the Development of his Major Works. Oxford: OUP, 1988. P. 105.

<sup>94</sup> Thaler A. Shakespeare and Our World. Knoxville, 1966. P. 166—167.

енный королем маскарад. Этот персонаж, выражающий идеалы революционно настроенных пуритан, поясняет очарованному праздником Юноше смысл истинно праведной жизни: «Плотней же завернись в свой старый плащ / И не меняй на тропы удовольствий / Свой верный путь, проторенный, широкий, / Хотя средь странствий ни один цветок / Тебе не улыбнется»<sup>95</sup>.

Можно сказать, что образ безвинного страдальца является центральным в зрелой драматургии Шекспира и Шелли: достаточно сравнить таких действующих лиц, как Лир, Корделия, Офелия, Дездемона; Прометей, Беатриче, Иона-Таурина и другие. Определяющим в соответствующих пьесах всегда оказывается мотив нравственного выбора, сценическое действие подчиняется конфликту между персонифицированным добром и злом. При этом борьба между этими двумя силами может происходить и внутри одного человека: например, Беатриче воплощает идею внутренней борьбы (между смирением и мстостью) и победы протестующего начала. По мнению английского исследователя Д. Кин-Хилла, Беатриче – романтический аналог Гамлета, поскольку она произносит на протяжении пьесы на редкость огромное количество сложных монологов, испытывая при этом сильнейший психологический рост<sup>96</sup>. В то же время не менее важной организующей единицей сюжета в драматургии Шелли становится мотив, который можно условно обозначить как мотив матриархата.

Неслучайно «психодрама Шелли» (по определению В. Невея) «Юлиан и Маддало» завершается встречей повествователя с юной дочерью Маддало, которая по своим внутренним качествам – сердечности и доброте – напомнила Юлиану одну из героинь Шекспира. В связи с этим английский исследователь К. Мюир в статье «Великодушные Шелли» отметил важную мировоззренческую особенность его творчества: «Надежда на будущее содержится в идеологии Юлиана и в людях наподобие шекспировских женщин»<sup>97</sup>. В начале поэмы беззаботное, детское веселье этой героини послужило наглядным подтверждением оптимистических взглядов Юлиана в противовес перманентному унынию друга. При этом строки из данной поэмы 1818 года о прекрасной «шекспировской женщине» чрезвычайно важны для истории английской литературы, поскольку уже в 1823 году Д. Г. Байрон пишет шестнадцатую песнь «Дон Жуана», где дополняет образ очаровательной Аделины, блистающей в обществе благодаря сочинительству и пению, следующими красками: «Она невинной грацией своей / Шекспира героинь напоминала» (строфа 48). Скорее всего, эти строки возникли не без влияния друга автора, ведь Байрон, без сомнения, был знаком с поэмой Шелли. Тому, насколько велика роль героини в произведениях Шелли, учеными уделялось достаточно мало внимания, хотя можно с уверенностью сказать, что ее функция далеко не исчерпывается преданной поддержкой героя и разделением его мятежных взглядов.

В большинстве случаев женские персонажи в поэмах и драмах Шелли *олицетворяют идею свободы* и не только провозглашают новые мысли о справедливости, но и активно борются за их осуществление в реальном мире (иногда более результативно и смело, чем герои мужского пола). Древний мотив матриархата, как «бытовая основа сюжетности»,<sup>98</sup> с некоторыми оговорками может быть раскрыт в таких произведениях Шелли, как «Королева Маб», «Розалинда и Елена», «Освобожденный Прометей», «Ченчи», «Эдип-тиран», «Эллада», «Атласская колдунья» и «Эпипсихидион», не считая многочисленных доказательств этому утверждению в лирике. Шелли не просто, как другие романтики, воспекает внешнюю и внутреннюю красоту женщины, восхищается ее уникальными способностями, но и уверяет читателя, что приблизить мир к мечте невозможно без женской помощи и участия, а иногда руководства (показательны в этом смысле эпизод путешествия *океанид* в пещеру Демогоргона, а также роль *Беат-*

<sup>95</sup> Шелли П. Б. Избранное. М., 1962. С. 412.

<sup>96</sup> King-Hele D. Shelley. His Thought and Work. London, 1962. P. 131.

<sup>97</sup> Muir K. Shelley's Magnanimity // Essays on Shelley. Edited by Miriam Allot. Liverpool, 1982. P. 139.

<sup>98</sup> Термин А. Н. Веселовского, связавшего преобладание *матери* в семье (и, как результат, в фольклоре) с развитием земледельческого быта: Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. М., 2006. С. 566.

риче, Ионы в соответствующих драмах). П. Фут называет Шелли «феминистом» в теории, на практике и в истории, отмечая идеализацию женщин в его поэтических творениях<sup>99</sup>. Женские персонажи у Шелли переносят тяжелейшие страдания, но именно жизненные трудности оказываются лучшим способом познания собственной души и мира («Возмущение Ислама», «Розалинда и Елена», «Ченчи»). Через преодоление бедствий интеллект и духовные свойства добродетельной героини Шелли совершенствуются, и в этом снова проявляется неисчерпаемая традиция Шекспира («Двенадцатая ночь», «Мера за меру», «Цимбелин» и др.).

Однако самым примечательным носителем знаний, добытых путем личных страданий и невзгод, является трагический шут Арчи – образ униженного народного персонажа, идущего дорогой правды; так как именно он, не боясь наказания и насмешек, сообщает главному герою драмы «Карл Первый» горестные истины о мире. О. М. Фрейденберг называет шутов «носителями божественной семантики», доказывая, что «они – тень, следующая за героем и отражающая на себе все его поступки, слова и переживания»<sup>100</sup>. Арчи напоминает народных персонажей шекспировского театра, которые открывают глаза многочисленным зрителям на печальное состояние современного им мира. Образ шута является свидетельством политических оценок Шелли, выраженных в метафорической речи простолюдина. Арчи рассуждает о государственных делах, используя народный язык пословиц и поговорок с включением поэтических сравнений. На вопрос королевы о нынешней обстановке Арчи отвечает: «Мир блистателен, как могила, покрытая непорочными цветами». Подобный взгляд на парадоксальное состояние мира был изложен Шекспиром в трагедии «Король Лир». Особенно четко мысли, созвучные приведенным выше, высказаны в той части произведения, которую композиционно можно определить как кульминацию. В четвертом действии пьесы, после того как главные герои с трудом переносят разгневанное состояние природы, то есть бурю, они приходят к неутешительным выводам о состоянии человеческого общества. В шестой сцене между главными действующими лицами происходит диалог, в котором особенно важны следующие реплики Лира:

*Чудак! Чтобы видеть ход вещей на свете, не надо глаз. Смотри ушами. Видишь, как судья издевается над жалким воришкой? Сейчас я покажу тебе фокус. Я все перемешаю. Раз, два, три! Угадай теперь, где вор, где судья. Видел ты, как цепной пес лает на нищего? <... > А бродяга от него удирает. Заметь, это символ власти. Она требует повиновения. Пес этот изображает должностное лицо на служебном посту.*

Мошенника повесил ростовщик.  
Сквозь рубища грешок ничтожный виден,  
Но бархат мантий прикрывает все.  
Позолоти порок – о позолоту  
Судья копьё ломает, но одень  
Его в лохмотья – камышом проколешь.  
Виновных нет, поверь, виновных нет:  
Никто не совершает преступлений.  
Берусь тебе любого оправдать,  
Затем что вправе рот зажать любому.  
Купи себе стеклянные глаза  
И делай вид, как негодяй политик,  
Что видишь то, чего не видишь ты.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Foot P. Red Shelley. London, 1984. P. 147.

<sup>100</sup> Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 211—212.

<sup>101</sup> Шекспир У. Король Лир // Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8 томах. М., 1960. Т. 6. С. 234.

Фраза короля Лира о неразличимости вора и судьи преобразуется у шута Арчи в многозначительную реплику: «Во все времена, с тех пор как вор приставлен ловить вора, мерзавцы хлещут всех дураков и протестантских писателей»<sup>102</sup>. А упоминание шекспировского короля об особенном зрении и стеклянных глазах соответствуют размышлениям Арчи о неискушенном взгляде «вверх ногами» и совиных глазах, видящих в темноте. Показателен также другой эпизод в трагедии Шекспира, когда в первой сцене четвертого акта уже ослепшего Глостера ведет его сын Эдгар, притворяющийся нищим безумцем. Граф отмечает открывшуюся ему недавно горестную истину: «В наш век слепцам безумцы вожаки» («'Tis the time's plague when madmen lead the blind»). Это утверждение практически совпадает с высказыванием шута Арчи в исторической драме Шелли о «полоумных», занимающихся государственными делами в Англии, и «дураках» (у Шекспира – «слепцах»), отвечающих на это смехом.

Кроме того, подобное положение дел отмечается в наполненной драматизмом поэме Шелли о противоречиях в человеческом обществе – в «Возмущении Ислама». В десятой песне, когда в художественном мире произведения возникает изображение страшной и бесцельной гражданской войны, Лаон с горечью комментирует кровавый конфликт между тиранами и народом: «Приюта нет, а смерть идет, близка, / И провожатый был слепец слепому» (песнь 10, строфа 26). Как можно заметить из процитированных выше фрагментов пьес, оба английских писателя, и Шекспир, и Шелли, с недоверием относились к политической, социальной и, в частности, к судебной системе своей страны. В своих произведениях они обращали внимание читателя на противоестественное состояние мира. В трагедии Шекспира: «судья издевается над жалким воришкой» / «цепной пес лает на нищего»; в драме Шелли: «честные люди валяются по тюрьмам или стоят у позорных столбов». Шекспир видел и осуждал пороки современного мира так же, как позднее их с негодованием обличает Шелли. При этом драматург Ренессанса «вручает» самые обличительные речи сначала шуту, затем обезумевшему и раскаявшемуся королю, а Шелли – королевскому шуту, гражданам Лондона и пуританам. По верному замечанию Д. Реймана, «во второй сцене пьесы [„Карл Первый“] Арчи, придворный шут, способен, как Шут в „Короле Лире“, увидеть за властью короля и религиозностью архиепископа неотъемлемую слабость режима, построенного на угнетении народного мнения»<sup>103</sup>.

Неслучайно Гамлет просит актеров, играющих шутов, не смеяться и не веселить «тупиц из публики», а *привлекать внимание к важному моменту пьесы*, который должен быть затем прояснен («Гамлет», III, 2). В трагедии «Король Лир», так же как впоследствии в «Карле Первом» у Шелли, замечания шута включены в действие в качестве партии хора, который углубляет основные проблемы и расширяет социальный фон в трагической пьесе. К примеру, А. Кеттл так охарактеризовал шута короля Лира: «Из реплик шекспировского шута нелегко построить последовательную композицию. Озадачивает его пророчество в духе Блейка (в конце второй сцены третьего акта)<sup>104</sup>. Однако, несмотря на свою непоследовательность, оно с волнующей живостью показывает напряженность и противоречия, лежащие в основе пьесы. Вероятно, самым поразительным в замечаниях Шута является их циничная правдивость. Его слишком давно сломили, чтобы он мог рассчитывать на спасение; в его жизнерадостности есть что-то судорожное, а его пессимизм пустил глубокие корни»<sup>105</sup>.

Напротив, шут Арчи у Шелли может быть назван оптимистом, ведь в его речах мы все время чувствуем надежду на скорое изменение государственного устройства и глубокую веру

<sup>102</sup> Шелли П. Б. Карл Первый // Шелли П. Б. Избранное. М., 1962. С. 419.

<sup>103</sup> Reiman D. H. Percy Bysshe Shelley. London and Basingstoke, 1976. P. 150.

<sup>104</sup> О провиденциальной функции шутов подробно говорится в §2.2. «Тема провидения в разрешении трагического конфликта у Шекспира и Шелли».

<sup>105</sup> Кеттл А. От «Гамлета» к «Лиру» // Шекспир в меняющемся мире. М., 1966. С. 174.

в победу добра над силами зла. В сцене (I, 2), когда Лоод (архиепископ Кентерберийский) сообщает Карлу Первому о революционерах, которые «Намерены в колонии отплыть / С попутным ветром...», находчивый шут Арчи смело добавляет: «Чтобы там найти / Республику, подобную такой, / Какую в пьесе основал Гонзало – / Пантисократию с участием женщин». Пантисократия – идеальное общество, которое собирался устроить С. Т. Колридж в Америке. Если обратить внимание на перевод слова с древнегреческого языка, то это выражение у Шелли означает: «власть всех людей, включая женщин». «Буря» считается последней пьесой Шекспира, в этом произведении мудрый старец Гонзало мечтает о возврате золотого века. Исследователями замечено, что его речь об идеальном устройстве общества написана под влиянием одного из мест в «Опытах» Монтеня (кн. I, гл. 30). Вместе с тем Шекспир расставляет при воссоздании первобытной утопии в «Буре» следующие акценты: щедрость природы устраняет экономическое неравенство, а не знающий труда, наук и власти человек становится нравственно чистым и свободным. Иерархическая структура в особых природных условиях теряет свое значение: «Устроил бы я в этом государстве / Иначе все, чем принято у нас. / Я отменил бы всякую торговлю, / Чиновников, судей я упразднил бы, / Науками никто б не занимался, / Я б уничтожил бедность и богатство <...> / Сама природа щедро бы кормила / Бесхитростный, невинный мой народ»<sup>106</sup>.

Представляется интересным привести для сравнения описание острова Аваллона, который появляется в виде земного рая в произведении «Жизнь Мерлина» Г. Монмутского: «Остров Плодов, который еще именуют Счастливым, / Назван так, ибо все само собой там родится. / Нужды там нет, чтобы пахарь поля взрывал бороздами...»<sup>107</sup>. Как видно из приведенных фрагментов, истинное счастье кажется достижимым этим авторам – Г. Монмутскому, Шекспиру и Шелли (судя по словам Арчи) – только на таком острове, где «все сама дарует природа». В результате оказывается, что сопоставляемые писатели в своих заключительных, вершинных произведениях («Буря» у Шекспира и «Карл Первый» у Шелли) обращали пристальное внимание на возможность осуществления надежд и стремлений человека на острове счастья, в земном рае, что приближает указанные пьесы к такому жанру, как утопия. Очевидно, что в драме Шелли слова шута перекликаются с известными читателю высказываниями персонажей Шекспира, мечтающих о лучшем будущем (Шут, Лир из «Короля Лира», Гонзало из «Бури»).

Шут Арчи в драме Шелли ассоциируется с близким народному сознанию театром Шекспира. Л. Е. Пинский отмечал огромную значимость образа шута во всем творчестве Шекспира, особенно ярко проявившуюся в трагедиях. Литературовед утверждал: «Безрассудная мудрость буффона *трансцендентна* для трагедийного мира; для его действующих лиц она непостижима и лишь забавна»<sup>108</sup>. Эта мысль важна и для понимания значимости образа Арчи в исторической пьесе Шелли, где королевская чета, а также их ближайшие советники не обращают серьезного внимания на пророческие предупреждения шута. К его словам не прислушиваются, а некоторые даже злятся и грозят жестоким наказанием. Однако своеобразная характеристика шута, данная королем, показывает присутствие уважения и понимания философской глубины буффона: «Его слова – как стрелы, что летят / Помимо воли лучника, без цели, / Разя и там, где мудрость промахнется», «У слов шута есть крылья»,<sup>109</sup> «Я хочу сделать дурака своею совестью», «И бег ветров, которые все ближе, / Заметнее в легчайшем из умов»<sup>110</sup>. Королева Генриетта отвечает супругу, что слова шута напоминают ей «эхо наших худших опасений».

<sup>106</sup> Шекспир У. Буря // Полное собрание сочинений в 8 томах. М., 1960. Т. 8. С. 128.

<sup>107</sup> Монмутский Г. Жизнь Мерлина // Монмутский Г. История бриттов. Жизнь Мерлина. М., 1984. С. 126.

<sup>108</sup> Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971. С. 530.

<sup>109</sup> Шелли П. Б. Карл Первый // Шелли П. Б. Избранное. М., 1962. С. 420–421.

<sup>110</sup> Шелли П. Б. Избранное. М., 1962. С. 432–433.

Однако Арчи у Шелли, в отличие от шутов Шекспира, обладает недюжинной эрудицией и, без сомнения, может похвастаться перед зрителем своей начитанностью: шут Карла Первого с легкостью использует в своей речи мифологические и библейские образы, приводит в пример шутку Платона о враче и кондитере, прекрасно разбирается в современной политической ситуации, в его репликах встречаются упоминания литературных героев: Мерлин, Гонзало, Люцифер; шуту также известны некоторые народные приметы и поверья («я не раз слышал, что там, где радуга притуляет о землю острие своей дуги, зарыт клад»<sup>111</sup>). При этом фразы «смешного» героя, в согласии с шекспировской традицией, часто представлены в форме метафор и аллегорий. Например, пугающая королеву реплика-аллегория: «Мыши совещались, какой смерти предать kota», – намекает на революционные дискуссии пуритан.

Итак, безумец, шут в трагедийном мире Шекспира и Шелли предстает в качестве всезнающего и едва ли не единственного здравомыслящего и размышляющего человека. Несмотря на то, что клоун в пьесе мало действует, комический персонаж предстает народным мыслителем, смело возвещающим истину. В связи с этим следует указать на особенность речи шутов. Замечено, что шуты как трагедий, так и комедий Шекспира изъясняются «фигурами материализованной метафоры, абсурдно вывернутой логики, парадоксами мира вверх дном»<sup>112</sup>. Самый яркий пример – последняя реплика Шута («А я завалюсь спать в полдень»), являющаяся ответом на безумные слова Лира и представляющая собой *реализованную метафору* (герой навсегда покидает сцену в кульминационный момент действия, то есть в его полдень). Тот же стилистический прием нередко появляется и в речи шута Карла Первого. Раз мир в театре перевернут, устроен несправедливо, то и «глупцы» оказываются философами. Шуты смотрят на события со стороны, поскольку видят больше других героев и осознают, что люди вокруг них *живут вверх тормашками* (такое суждение встречается в «пророчестве» шекспировского Шута и в первой фразе Арчи, что говорит о прямом влиянии елизаветинца). Можно сделать вывод: шуты «Короля Лира» и «Карла Первого» представляют на сцене народную мудрость и принадлежат к числу основных персонажей произведения.

Наконец, среди отрицательных действующих лиц Шелли самым ярким, пожалуй, является тиран Эдип. В августе 1820 года Шелли пребывал в Термах Сан Джульяно, недалеко от Пизы. Благодаря воспоминаниям его жены известно, что однажды в их семью пришел друг, которому поэт решил прочитать свою «Оду к Свободе». Однако патетическая речь романтика сопровождалась хрюканьем свиней за окном, привезенных для продажи на ярмарку. Шелли рассмеялся, обратив внимание на сходство свиного аккомпанемента с хором лягушек в сатирической драме Аристофана. Этот эпизод послужил поводом для написания драмы «Эдип-тиран, или тиран Толстоног» – политической сатиры на события в Великобритании (судебное преследование королевы), широко обсуждаемые патриотами. И хотя романтики старались уйти от классицистической системы деления образов на две категории, в Эдипе уживаются лишь отрицательные качества характера. В то же время данный персонаж является наглядным примером совмещения комического и трагического элементов в театре Шелли.

В сатирической драме место действия выбрано неслучайно: недалеко от «семивратных» Фив находится гора Геликон, издавна считавшаяся обителью муз и символом поэтического вдохновения. *Аристократическая* Беотия, родина многих греческих мудрецов, враждовавшая с Афинами, предстает перед читателем контрастной, резко противоположной страной по отношению к тем ожиданиям, которые могли возлагаться на величайшую по культуре, центральную область Древней Греции. Ведь с названным греческим городом связано не только прибежище муз, но и миф о братоубийственной войне (поход семерых аргивян против Фив), которая началась с символического заклания быков, играющих не последнюю роль в сатире

<sup>111</sup> Шелли П. Б. Избранное. М., 1962. С. 431.

<sup>112</sup> Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971. С. 537.

Шелли. В романтической драме царь Беотии Эдип, никак не связанный с мифическим правителем-тезкой, оказывается похожим на некоторых шекспировских персонажей: Клавдий, Ричард III, Фальстаф, Отелло (когда пытается избавиться от своей прекрасной, ни в чем невиновной жены) и, в какой-то степени, Юлий Цезарь (когда показывает свое безграничное самомнение). Имя «Эдип» в переводе с древнегреческого языка означает «с опухшими ногами». В начале пьесы откормленный за счет голодающего народа монарх, осматривая свою тучную фигуру, обращается с хвалебной речью к богине Голода, в храме которой разворачивается первая сцена. Оказывается, эта богиня помогает тиранам в их управлении с помощью голода и пресыщения, постов и банкетов. Можно отметить, что Шекспир чаще всего использует слово «пресыщение» (*surfeit*) для образного пояснения морального смысла события. В народных выражениях, употребляемых в произведениях Шекспира, пресытившийся человек рано или поздно приходит к осознанию несправедности своих действий, и в наказание должен будет соблюдать пост. Ярче всего это утверждение иллюстрирует Клавдио в трагикомедии «Мера за меру». В тюрьме он осознает неправильность своего вольного поведения и внутренне соглашается с обвинением: «Как следует за пресыщением пост, / Так и за неумеренной свободой / Нас цепи ждут...» (I, 2).

Для Шелли пресыщение – страшнейшее преступление перед голодающим народом, заслуживающее суровой кары («Маскарад Анархии», строфы 43—44). Шелли, как и Шекспир, иллюстрирует с помощью образа «сытых» свои убеждения относительно человеческого общества, но, в отличие от него, обращает большее внимание на социальные пороки современной ему Англии. В то же время драматург елизаветинской эпохи, прежде всего, рассматривает психологические черты своих героев, их душевно-нравственные переживания. Например, Нерисса в комедии «Венецианский купец» дает своей хозяйке прекрасное наставление, чтобы одинокая Порция не жаловалась на свою несчастную судьбу: «Тот, кто слишком много ест, болеет точно так же, как тот, кто мучается от голода. Поэтому счастье – в золотой середине»<sup>113</sup>. Мотив пресыщения у Шекспира связан с моральной несдержанностью, с нецеломудренным образом жизни, который в его драмах часто высмеивается (образ Фальстафа). Для Шелли образ сытых тоже иногда становится поводом пошутить. Яркий пример тому – сатирическая пьеса «Эдип-тиран». Не замечая свой народ (доведенных до отчаяния свиней), тиран Эдип и его свита предстают перед читателем в неприглядном свете: образ толстоного мгновенно вызывает в памяти шекспировский образ *Ричарда III*. В одноименной исторической хронике бесстрашные борцы с тиранией Ричмонд и его отец лорд Стенли изображают тщеславного короля следующим образом: «Кровавый, злой и беззаконный боров, / Поля и виноградники топтавший, / Как теплые помои, пивший кровь / И выедавший внутренности ваши / Из вас, как из корыта, – гнусный боров...»<sup>114</sup>.

В сатирической драме Шелли образ тирана-борова, пьющего народную кровь, развивается в целую систему аллегорических образов и стоящих за ними суждений. Об Эдипе Толстоного даже его приближенные министры говорят как о тиране, пьющем кровь; народ обвиняет своего царя в том, что он не дает им помоев из корыта и, нисколько не щадя, забирает не только их пот и кровь, но и все внутренности. Худые беотийцы просят от царя хотя бы немного пойла для свиней, чтобы их мясо не было для него слишком горьким. Ведь незадолго до этого Эдип потребовал от свиней собрать ему «кожу и кости, да несколько волос для миномета», а затем приказал колбаснику Соломону зарезать самых «мятежных» свиней для пропитания королевских войск. Мудрый советник тирана Пурганакс сравнивает ненасытный желудок Эдипа с утробой Пиявки, которая не может наполниться, а тело Пиявки сопоставлено с воздушным шаром,

<sup>113</sup> Шекспир. Венецианский купец (I, 2; перевод Т. Щепкиной-Куперник) // Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. М., 1958. Т. 3. С. 220.

<sup>114</sup> Шекспир У. Ричард III (V, 2; перевод А. Д. Радловой) // Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. М., 1958. Т. 1. С. 104.

полным крови, «высосанной из человеческих сердец». В драме Шекспира «Ричард III» королева Маргарита советует Елизавете не сыпать на «паука раздувшегося сахар» (намекая на Глостера), чтобы не запутаться в его паутине. Эту метафору В. П. Комарова поясняет следующим образом: «Паук-тиран, раздувшийся от крови жертв, подобен переполненной бутылки»<sup>115</sup>. Эти «характерные признаки» тирана напрямую перекликаются с названием драмы Шелли: переведенное с древнегреческого языка имя Эдип означает «с распухшими ногами», или «swellfoot». Интересно, что яд для своего главного оружия – Зеленого баллона (или бутылки) – правители Беотии собирали, в том числе, и от ядовитого Паука, что также напоминает слова Маргариты о Глостере. Для сравнения с жестокими поступками и контрастными образами сатирической драмы Шелли следует также вспомнить речь одного из восставших римлян в трагедии Шекспира «Кориолан»: «Мы бы прокормились даже тем, что им уже в глотку не лезет. Отдай они нам объедки со своего стола, пока те еще не протухли, мы и то сказали бы, что нам помогли по-человечески. <...> Наша худоба, наш нищенский вид – это вывеска их благоденствия» (I, 1, перевод Ю. Корнеева).

В драме Шелли безвкусными объедками со стола тиранов питаются некоторые приближенные к Эдипу свиньи; при этом правитель говорит, что, глядя на этих тощих животных, он теряет свой зверский аппетит. Кроме того, тирания «сытых» непосредственно связана в сатирической драме с богиней Голода, на которую они молятся, и каждый из обладающих властью героев у Шелли «делает свое дело не иначе как после прочтения очередной главы из библии»<sup>116</sup>. Место действия в завязке и развязке произведения обозначено в виде языческого храма, в котором находится статуя главной богини, окруженная черепами и батоном (что намекает на голод населения и сытость тиранов). Можно предположить, что череп как основной символ поклонения связан с названием священной для христиан горы страдания и искупления под названием Голгофа, что в переводе означает «череп» (лобное место; гора, в недрах которой, по преданию, лежали черепа казненных преступников). В имени главного министра короля также скрывается древний библейский образ: Мамона в Новом завете является аллегорией жадности и богатства. Кроме того, персонаж с данным именем возникает в поэме Э. Спенсера «Королева фей» в виде властелина подземного царства, сочетающего в себе черты Вулкана, Гефеста и Плутона<sup>117</sup>. При этом в саморазоблачающих молитвах тиранов Шелли можно заметить поразительное сходство с трагедией Шекспира «Ричард III». В какой-то степени оба драматурга придерживались мнения, что часто прекрасными, священными для всего народа текстами, содержащими христианские заветы о смирении, земные властители прикрывают страшную повседневную ложь и преступления. В ранней хронике Шекспира эти признания вырываются в монологе главного героя:

*Я говорил пред стадом простаков,  
Что королева со своей родней  
На брата ополчили короля.  
Они мне верят и меня толкают  
На мшенье Риверсу, Вогену, Грею.  
А я, вздохнув, цитирую писанье:  
Сам Бог велит за зло платить добром.  
Так низость голую я прикрываю  
Лохмотьями священных ветхих текстов  
И, сердцем дьявол, выгляжу святым.*<sup>118</sup>

<sup>115</sup> Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. Л., 1989. С. 52.

<sup>116</sup> Неупокоева И. К. Революционный романтизм Шелли. М., 1959. С. 335.

<sup>117</sup> Романчук Л. А. Особенности аллегорической образности в эпизоде «Сэр Гюйон в подземном царстве Мамоны» // Вестник ДНУ, 2008, №11. С. 48—58.

<sup>118</sup> Шекспир В. Ричард III (I, 5) // Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 томах. М., 1957. Т. 1. С. 178.

Как отмечено выше, собственный народ Ричард называет «стадом простаков»; такое же мнение о простых, честных людях свойственно свите тирана Эдипа, в отличие от «народной» королевы, называющей своих подданных благородными свиньями, достойными уважения и преданности. Кроме этого, королевский советник Дакри пытается усмирить взбунтовавшийся народ усыпляющей речью о том, что Иона совершила преступление против короля, нарушила закон, который должен всеми выполняться. В подтверждение своих слов этот персонаж также ссылается на важные для всех людей моральные принципы, надевая маску заботы об их душах. Для аргументации ложных обвинений он приводит в пример вечные истины. Таким притворным увещанием Дакри пытается приглушить всеобщее волнение и выиграть битву за народную любовь, но никакие средства ему не помогают в этом. Он утверждает, что произнес перед свиньями длинную речь «О нравах и прецедентах, о целомудрии / И о нарушении законов брака, о нищете, о разводе, / О благочестии, о вере и о государственной необходимости...» (1.1, 325—339; перевод Бариновой Е. А.).

Приведенная речь королевского советника Дакри удивительно напоминает и по тематике, и по синтаксическому построению слова Бекингема в хронике Шекспира «Ричард III». И Бекингом, и Дакри делятся со своими властительными сообщниками опытом усмирения народа, перечисляя проблемы, затронутые ими в обращении к гражданам. Но к концу действия им приходится признать, что они не достигли своей цели: простой народ как в драмах Шекспира, так и Шелли оказывается не столь уж доверчивым и глупым, как считали эти герои-демагоги. В итоге министру Дакри приходится прибегать к насилию, усмирять отощавших от голода жителей мельничными жерновами из собственных слез, устраивая «забой скота» на главной площади. Более реалистично изображенный у Шекспира Бекингом может лишь отметить сходство английских граждан с камнями и истуканами, безмолвными и недвижимыми.

Бекингом

Ну да. Сказал о договоре брачном...

О похоти сказал и о насилиях

Над горожанами, о казнях страшных...

Шотландские победы ваши вспомнил,

И твердость на войне, и разум в мире;

Я говорил, что вы щедры, смиренны

И добродетельны...

Когда же кончил речь, я предложил

Всем тем, кто Родине желает блага,

Кричать: «Да здравствует король наш Ричард!»

Глостер

Ну, а они кричали?

Бекингом

Помилуй бог, *ни слова не сказали*,

Как будто камни или истуканы,

И, бледные, глядели друг на друга.

Безмолвие народа – важный мотив исторической хроники Шекспира. В поэме Шелли «Возмущение Ислама» он также используется. После того, как главный жрец Золотого города объявил о необходимости сжечь Лаона и Цитну, чтобы успокоить гнев богов, народ *не мог вымолвить ни слова в ответ* (песнь 10, строфа 39). Кроме всего прочего, приведенный выше монолог Бекингема напоминает искусную речь, обращенную Пурганаком к населению, наполненную софистическими доводами и противоречивыми сведениями. Сначала Пурганакс

утверждает невиновность Ионы перед властью Беотии, а затем заявляет, что пример поведения Ионы может испортить мораль свиней. При этом министр отказывается прямо назвать преступление, в котором обвиняют королеву. Суд над королевой Беотии сопоставим с древнегреческим судом над Сократом, когда обвиняемому был назначен приговор в связи с его негативным влиянием на подрастающее поколение афинян, так как известный мудрец воспитывал юношество в свете новых философских идей. Как заметил Б. Н. Колесников, по своим стилистическим особенностям (сочетание двух контрастных утверждений относительно «подсудимого») речь Пурганакса напоминает слова Марка Антония на похоронах Юлия Цезаря (Шекспир, «Юлий Цезарь»; акт III, сцена 2). Называя Цезаря властолюбцем и одновременно опровергая это суждение примерами его добрых деяний, Антоний вызывает у толпы римлян сочувствие к убитому императору. В то же время оратор отзывается об убийцах Цезаря с уважением, исподволь настраивая слушателей против заговорщиков. В итоге Брут и его помощники в противоречивых репликах Антония представляются безжалостными убийцами, чьи действия оправдать невозможно:

Антоний  
 Боюсь я, что невольно повредил  
 Тем благородным людям, что вонзили  
 Свои ножи в грудь Цезаря, боюсь!..  
 1-й гражданин  
 Эти благородные люди – просто изменники!  
 Антоний  
 Те люди, что убийство совершили, —  
 Почтеннейшие люди<sup>119</sup>.

Важную роль при этом играет скрытый за словами Антония подтекст, который проясняется благодаря явной нелогичности суждений и выводов. Лейтмотив убийства в намекающих репликах героя мгновенно затмевает напоминание о достоинствах Брута и его сообщников. В результате Пурганаксу удалось убедить слушателей в необходимости испытать «святость» королевы, вылив ей на голову содержимое зеленого сосуда. Как видим, романтик пользуется методами Шекспира в речевой характеристике персонажей. При этом большинство героев имеют прототипов и легко узнаваемы: Эдип – Георг IV, Иона – его жена Каролина, Дакри – лорд-канцлер Эльдон. Исследователь Д. Рейман высказал предположение<sup>120</sup>, что Маммона – лорд Ливерпуль (премьер-министр Великобритании в то время), Пурганакс – слово, греческий корень которого соответствует данной морфеме в фамилии министра иностранных дел Р. С. Каслри (Castlereagh: castle – замок, твердыня; Purganax: πύργος – башня, стена, защита<sup>121</sup>), а Лаоктонос, имя которого в переводе с древнегреческого означает «убийца народа», представляет герцога Веллингтонского. Пиявка, Овод и Крыса, в свою очередь, как считают исследователи (Д. Рейман), символизируют членов Миланской комиссии. Моисей олицетворяет Т. Мальтуса, Соломон и Зефания сопоставляются с Д. Риккардо и Н. М. Ротшильдом. Таким образом, вопрос о прототипах героев данной пьесы оказывается чрезвычайно важным, ибо отсылает к актуальным для Шелли событиям английской истории.

Необходимо сказать, что в драме четко противопоставлены два лагеря: жирных и тощих свиней; особенно ярко это аллегорическое противоборство представлено в конце пьесы: во время банкета и в сцене суда над Ионой. Худые свиньи единогласно поддерживают и защи-

<sup>119</sup> Шекспир У. Юлий Цезарь (III, 2) // Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 томах. М., 1959. Т. 5. С. 232.

<sup>120</sup> Reiman D. Percy Bysshe Shelley. London and Basingstoke, 1976. P. 115.

<sup>121</sup> Греческо-русский словарь // Славятинская М. Н. Учебник древнегреческого языка. М., 2003. С. 597.

щают свою королеву, тогда как «более существенные» боровы стоят на стороне могущественного Эдипа. В этом конфликте, как и в самом замысле пьесы, заключено сходство сатиры Шелли с трагедией Шекспира «Юлий Цезарь», отмеченное исследователями. Прежде всего, обе пьесы объединены темой убийства диктатора, которая свойственна всей драматургии Шекспира и Шелли, исключая драму «Эллада». Отмеченное ранее у Шелли противопоставление «толстых и тонких» присутствует в трагедии Шекспира в знаменательной беседе Цезаря с Антонием, которая явилась откликом драматурга на биографии Брута и Цезаря в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха. В древнем источнике говорится, что Цезаря беспокоили «не эти долгогривые толстяки, а скорее бледные и тощие»<sup>122</sup> (Брут и Кассий). В противоборстве жирных и тощих людей можно уловить весьма значительный подтекст: в шекспировской речи Цезаря скрывается целая система образов социально-политического плана. Цезарь боится худых людей, поскольку они много читают и думают, а значит, опасны для самодержца: «обожеествлять тирана могут только сытые и глупые»<sup>123</sup>. Поэтому, по мнению шекспироведа Ю. Ф. Шведова, «тот, кто хочет заслужить лестный отзыв Цезаря, должен быть жирным (fat), с лоснящейся головой, прилизанным (sleek-headed), не страдающим бессонницей (sleep onights)»<sup>124</sup>. Итак, окружение Юлия Цезаря, как и впоследствии Эдипа, правителя Беотии в драме Шелли, состоит из жирных, грубых, бездарных советников, желающих выполнять все приказы своего повелителя.

Наиболее ярким представителем партии «толстых» в драматургии Шекспира является, без сомнения, Фальстаф. Л. И. Шестов в своей первой научной работе<sup>125</sup> заметил: «Попробуйте увидеть его (Фальстафа) без Шекспира, повстречаться с ним лицом к лицу: за толстым слоем жира, за его красным носом, за его грязной внешностью, пошлыми речами и возмутительными поступками – все пропадет для вас и вы вынесете впечатление, что встретили грязного, жирного, откормленного борова». Трусливый раб своего желудка Фальстаф – не самый любимый герой Шекспира. Автор над ним потешается, как Шелли подшучивает над гротескным образом Эдипа (объединяющим реальные черты с ирреальными), придумывая разнообразные метафоры и сравнения, дополняющие его скорее смешной, нежели страшный облик. Главный герой сатирического произведения Шелли становится объектом насмешек, равно как и его неудачливые прислужники. При этом сатира Шелли отличается от драм Шекспира большей категоричностью, условностью образов и ситуаций, очевидными аллюзиями на современные события.

Итак, внешний вид, речи и поступки тиранов Шелли во многом напоминают подобных героев в театре Шекспира. В то же время почти во всех драмах Шелли изображаются страдающие во имя правды персонажи, сопоставимые с шекспировскими трагическими героями (с Лиром, Корделией, Гамлетом и другими). Размышляя о типологии романтического героя, С. В. Тураев предложил выделение двух типов личности: *Каин и Прометей*, апеллируя к известным образам Байрона и Шелли и противопоставляя одного персонажа другому. С одной стороны, в литературе романтизма проявляются титанизм и крайний индивидуализм, с другой стороны, *универсальность и всестороннее творческое развитие*<sup>126</sup>. Однако универсальным героям Шелли (Прометей, Беатриче) тоже свойственны титаническая мощь и твердость характера.

В поздних пьесах романтика появляются философствующие шуты, провидцы, которые, подобно шекспировским шутам, в лаконичных и резких суждениях вскрывают пороки мира

<sup>122</sup> Плутарх. Сравнительные жизнеописания. М., 1964. Т. III. С. 317.

<sup>123</sup> Шведов Ю. Ф. Эволюция шекспировской трагедии. М., 1975. С. 98.

<sup>124</sup> Там же. С. 96.

<sup>125</sup> Шестов Л. И. Шекспир и его критик Брандес. М., 2009. С. 68.

<sup>126</sup> Тураев С. В. От Просвещения к романтизму (Трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевропейской литературе конца XVIII – начала XIX века). М., 1983. С. 156–170.

и его правителей, а также смело, открыто предлагают средства возможного исправления жизни, выражают надежду на перемены в будущем. Шуты Шекспира и Шелли, стремясь вызвать смех у героев и зрителей, вместе с тем обнажают горькие истины и сопровождают царственных персонажей с целью воздействовать на их сознание. Таким образом, эти герои своеобразно соединяют трагический и комический элементы в драматургии как Шекспира, так и Шелли. Кроме того, роль этих народных персонажей заключается в привлечении особого внимания к основным событиям и проблемам пьесы.

## 2.2. Тема провидения в разрешении трагического конфликта у Шекспира и Шелли

*Пусть небеса свершают правый суд;  
Когда настанет срок, они обрушат  
Возмездие на головы злодеев.  
У. Шекспир. Ричард II.*

*По своим сокровенным чувствам Шекспир предстает как наиболее скорбный и сурово трагический поэт среди всех поэтов древнего и нового времени.*

*Ф. Шлегель. История древней и новой литературы.*

В театре Шекспира, по мнению немецких романтиков, было определенное свойство, приближающее его к литературе начала XIX века. Это обращение к христианской идее «божественного суда», которая в произведениях английского драматурга получила преимущество перед античной идеей рока. Ф. Шлегель был убежден в том, что в античной драме события объяснялись автором с точки зрения действия рока, игры неподвластных человеку сил, тогда как в романтической пьесе судьба, остающаяся для героя непознанной, связана, вместе с тем, с христианскими представлениями об ответе человека перед Богом. Значит, человек обладает известной долей свободы в своих поступках и в то же время несет личную ответственность за свои деяния, и судьба драматического героя, таким образом, зависит от его собственных мотивов и действий. Следовательно, герой романтической драмы – не жертва безжалостной судьбы, находящаяся в ожидании новых поворотов и испытаний, а субъект, самостоятельно выбирающий свой жизненный путь, но знающий о существовании «божественной справедливости».

На подобном принципе новых взаимоотношений человека и судьбы построена драма Шелли «Освобожденный Прометей». Вообще тема судьбы объединяет изучаемых английских авторов; например, в письме Д. Г. Байрону от 14 сентября 1821 года Шелли перефразировал слова Гамлета: «провидение... не дает упасть даже воробью»<sup>127</sup>. В трагедии Шекспира Гамлет перед поединком с Лаэртом предчувствует беду, однако считает веру в приметы глупостью: «Есть особое провидение, которое управляет даже гибелью воробья. Если это случится не сейчас, значит позже; если не позже, значит сейчас, а если это не случится и сейчас, все же это должно когда-нибудь случиться» (V, 2). Таким образом, отважно решаясь на дуэль, трагический герой Шекспира спорит с назначенной судьбой, бросает вызов суеверию и в то же время соглашается с евангельским изречением апостола Матфея: «Не две ли малые птицы продаются за ассарий? И ни одна из них не упадет на землю без воли Отца вашего; не бойтесь же: вы лучше многих малых птиц» (Матфей.10:29,31). Малую ценность птичек представляет множественное число греческого слова: «отρουθία», что в английском языке переведено как «sparrow» (воробей). Данный библеизм призывает не бояться судьбы, идти ей навстречу и всегда полагаться на высшее предопределение, так как даже мельчайшие создания не могут исчезнуть без ведома и воли Божиих. Знаменательно, что в своей личной переписке Шелли, цитируя Шекспира, обратил внимание на суждение английского драматурга, навеянное новозаветной мудростью.

Следует отметить совпадение глубинного содержания «Освобожденного Прометея» с основными идеями исторической хроники Шекспира «Ричард III». Из дневников Шелли

---

<sup>127</sup> Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 258.

известно, что в августе 1818 года писатель с увлечением читал «Ричарда III», а осенью того же года взялся за сочинение своей драмы о Прометее. Заметим, что особенностью трагедии Шекспира является изображение в ней разнообразных форм протеста против жестокости властолюбивого правителя. Так, народ выражает недовольство безмолвием, женщины проклинают тирана за убийство детей, подчиненные отказываются выполнять его поручения. Лишь страх заставляет подчиняться Ричарду, всюду царит недоверие. Подобное отношение проявляют герои к тирании Зевса в лирической драме Шелли. В драме Эсхила Прометей был одинок в окружении богов, лишь хор океанид поддерживал его. Что же касается Гефеста, Океана, Гермеса (богов, действующих в античной драме), все они проявляют малодушие перед властью Зевса. В драме Шелли Прометей наделяется поддерживающими его силами протеста. Так, в начале произведения Земля, выражающая архетипический образ Матери (вечной стихии-утешительницы), вспоминает проклятие Прометея, посланное Зевсу – «жестокому и всевластному» тирану, врагу ее детей, и разделяет протест восставшего титана:

Мое дыханье – воздух утонченный —  
Мгновенно потемнело, запятналось  
Той ненавистью жгучей, что возникла  
У матери к врагу ее детей,  
К врагу ее возлюбленного чада;  
Я слышала проклятие твое,  
И если ты теперь его не помнишь, —  
Мои моря, пещеры, сонмы гор...  
Хранят его как талисман заветный.<sup>128</sup>

В связи с отражением этого сильного чувства можно вспомнить реакцию Шелли на одну из картин итальянского Возрождения, запечатленную в его письме из Болоньи. Исследователь И. К. Неупокоева отмечает: «В «Скорбящей Мадонне» Гвидо Рени он видит правдивое «воплощение материнского чувства»<sup>129</sup>. Полотно произвело на романтика сильное впечатление: искреннее *материнское сострадание* своему ребенку, переданное в живописи, не оставило Шелли равнодушным. Романтик пишет о героине картины: «Душа ее склоняется под бременем любви, почти непереносимой по своей силе»<sup>130</sup>. О сочувствующих героях картины Г. Рени «Распятый Христос» поэт в том же письме 1818 года (время создания первого акта «Освобожденного Прометея») составил интересное мнение: «Фигуры эти божественны, но вместе с тем человечны»<sup>131</sup>. Безмерное горе матери на картине сопоставимо с чувствами героини Шелли Земли; отчаяние Магдалины, прильнувшей к кресту, может напомнить ужас Ионы перед надвигающимися Фуриями в пьесе; а сострадание святого Иоанна соответствует тому состоянию, в котором пребывал мятущийся Меркурий. Картины, особо отмеченные поэтом из всей Болонской пинакотекы, могут составить своеобразные «иллюстрации» к первому действию драмы. Рассмотрение изобразительных предпочтений писателя необходимо для того, чтобы точно оценить значимость той роли, которую играет сострадание в драме Шелли: особенно важен образ матери-Земли, более всех остальных героев сочувствующей мучениям Прометея и протестующей против правления неумолимого Юпитера. Можно отметить, что в ранней хронике Шекспира о Ричарде III страдания и проклятия матерей также являются наиболее значимыми и пророческими событиями.

<sup>128</sup> Шелли П. Б. Освобожденный Прометей // Шелли. Полное собрание сочинений, в переводе К. Д. Бальмонта. Новое трехтомное переработанное издание. СПб, 1904. Т 2. С. 349.

<sup>129</sup> Неупокоева И. К. Революционный романтизм Шелли. М., 1959. С. 446 – 447.

<sup>130</sup> Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 159.

<sup>131</sup> Там же.

В первом акте пьесы Шелли к Прометею является верный слуга Юпитера – Меркурий – и, в отличие от персонажа античной драмы, воплощающего верноподданность, признается в несогласии с волей мстительного хозяина и в сочувствии Прометею, что согласуется с недовольством подчиненных шекспировского Ричарда III. Диалог главного героя драмы с быстроногим гонимым наполнен философскими рассуждениями о Времени, о судьбе, об истинном предназначении человека и о бессмертной жизни. При этом Меркурий неожиданно признается: «Страдалец грозный, я к тебе пришел / Без всякого желанья, против воли, / Иду, гонимый тягостным веленьем»<sup>132</sup>. В хронике Шекспира исследователи также отмечают постоянную внутреннюю борьбу, несогласие героев с поведением Глостера: «Нравственный протест возникает в драме задолго до протеста политического, и Ричмонд, пользуясь всеобщей ненавистью к тирану, объединяет всех на борьбу»<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Шелли П. Б. Освобожденный Прометей // Шелли. Полное собрание сочинений, в переводе К. Д. Бальмонта. Новое трехтомное переработанное издание. СПб, 1904. Т 2. С. 356—357.

<sup>133</sup> Комарова В. П. Личность и государство в исторических драмах Шекспира. Л., 1977. С. 57.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.